عبد الفتاح كيليطو

مسار



عبد الفتاح كيليطو

مسار



مسار

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2014

نشر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

صورة الغلاف عمل الفنان
أرشيمبولدو

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني رقم : 2893 MO 2014

ردمك : 978-9954-511-82-4

ردمد: 3733-2028

«لا يمكن أن نعتلي الشرفة ونرى أنفسنا مارين في الشارع في الوقت ذاته»

أوغست كونت

تقديم

قال يوما أحد السياسيين الألمان (وأظنه كُونراد أَدِيناوَر): "فِيمَ أنا معني بما قلته بالأمس؟" لَكَم وددت، وأنا أجمع شتات حوارات يرجع بعضها إلى ثلاثين سنة أو أكثر، أن أتبنى أنا أيضا هذا القول. لكن هيهات.

لربما ينبغي للكاتب أن يتجنب الحوارات، أن يكتفي بكتبه ويدع قارئه يتدبر فيها أمره. وإن كان ولا بد، فليكن حوارا واحدا، وإلا سيتعرض حتما لإعادة أقواله، ربما لأن الأسئلة ذاتها تنحو أحيانا المنحى نفسه. والنتيجة، فيما يخصني، تكرار ممل شائن، تناقضات، ركاكة، تفاهات. ما زاد من قلقي أنني تبينت أنني سجين دائرة ضيقة من المواضيع والقضايا لا أبارحها ولا أَمَل لي في تخطيها.

على امتداد الزمن صدر بعض هذه الحوارات باللغة العربية، والبعض الآخر بلغة أجنبية. ولأجل إنقاذ ما يمكن إنقاذه، كان من اللازم أن أقوم بتعديلات وتصحيحات. لم أضف شيئا لا إلى الأسئلة ولا إلى الأجوبة، لكنني سمحت لنفسي بحذف بعضها (بدون نتيجة مرضية تماما لأن التكرار، كالتنين، إن قُطعت له رأس، تنبت أخرى). شطبت أيضا على عموميات مبتذلة، وغيرت بعض العناوين، وأعدت النظر في تفاصيل تفتقر إلى الدقة، وبادرت إلى تصحيح ما تسرب إلى كلامي من هفوات لغوية. تقلص تبعا لذلك حجم الحوارات، ولا ضير في ذلك. كان الروائي وليام فولكنر يقول: "أَقْتُل أَحِبّاءَك"، أي، إن فهمت جيدا، لا تتردد في التضحية بكتاباتك وطرحها في سلة المهملات، على الرغم من شدة حبك لها. وترتب عما قمت به أن الحوارات، مع إهمال الفارق الزمني، انتقلت من الشفوي إلى المكتوب، صارت كتابا.

وبمناسبة صدور هذا الكتاب أود أن أتوجه بالشكر إلى جميع الذين حاوروني وأولوا اهتماما لكتاباتي فأثاروا انتباهي إلى مسائل وقضايا لولاهم لظلت غائبة. كما أتوجه بالشكر إلى كل الذين تفضلوا، باقتدار وتفان، بنقل فصول من الفرنسية والإسبانية والإنجليزية إلى العربية. وأود كذلك أن أحيي الكاتبة مَارِينَا وَارْنَر التي رحبت، بأريحيتها المعهودة، بفكرة أن يُلحق في آخر الكتاب مقَال نشرَتْه قبل بضعة أشهر. ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى جميع المنابر التي سبق لهذه الحوارات أن ظهرت بها.

سِحـرُ الكتَـابـة

حوار مع جان بيير كُوفل[1] Jean-Pierre Koffel

ترجمة سعيد الحنصالي

يبدو الرجل رقيقا مميزا، مقتصدا في الحركة والكلمة، شديد التركيز، ينصت - كما لو أنه لم يسمع - ويفكر قبل أن يجيب. كل شيء يتم في الداخل حيث تكمن طبقات معرفة متعددة دون انقطاع ولا تمزق، والدفء المكتوم للتواصل، والفضول الدائم والحركية، وجمالية هادئة ذات جذور عميقة، ذكاء القلب وسلام الروح. سنعرف القليل من الأشياء عن مساره الذي يعرضه والذي سيُعرض أكثر في أدبه، بكل حشمة وتواضع، ظواهر عارضة لا تبدو لناظريه جوهر الكائن.

ذكريات طيبة: حين عرض المعلم الفرنسي شريطا مستوحى من كتاب *Le Roman de Renart*، على ستار أو شاشة، "صور مؤثرة"، خصوصا في طفل "خجول وَجِل"، لا ينبئ عن علامات نباهة كما هو شأن رفاقه، يحصد النقط الأخيرة، حتى في الفرنسية وأقل من ذلك شيئا ما في العربية.

كان شاردا مثل "كسول" الشاعر جاك برِيفِير ("الصور على جدار القسم"). لكن "المعلمين غيروني دون أن يعلموا أو يريدوا ذلك": كانوا يأمرونه بإعادة نسخ مجموعة من النصوص حرفيا ولعدة مرات (يا له من زمن ويا لها من أخلاق!). "عقاب ناعم"، كما يقول، إذا ما قورن بضغط "المسيد" الذي كان

1. صاغ كُوفيل هذه النص استنادا لحوار.

يعتبر عاديا، ولا يمكن إلا قبوله دون تمرد. كل هذا يعني أنه عاش طفولة سعيدة بين أحضان ذويه (لنترك للأدب عناية قول المزيد). سيصير إذن تلميذا مجدا بفضل العقوبات، ويحصل على شهادة الدروس الابتدائية، الجائزة الأولى المستحقة لطفل في الثالثة عشرة، وهي الشهادة التي كانت تعلق بفخر في الصالون.

ثم إلى ثانوية مولاي يوسف. كان الأساتذة لطفاء، ويذكر بالأخص السيد دُونْفِيز (**ورسائل من طاحونتي** لألفونس ضُوضِي): كان نموذجا أصيلا للقراءة الجهرية وصاحب تأويلات تلفت النظر؛ السيَدة كرِيسُّون: كانت تقرأ قصائد (سيتخلص منها فيما بعد) للصغير كيليطو. كان نموذجا للأديب، لا يحصل على نقط جيدة، اللهم إلا في الأدب والتاريخ والجغرافيا واللغة الألمانية (خشبة الخلاص لغير البارعين في الرياضيات في هذه المرحلة).

"أنا ذو تكوين كلاسيكي": القدماء، القروسطيون، المؤلفون الفرنسيون (وقد تمكن منهم جيدا في القسم)، القراءة الشخصية مكملة، إلا أن المرتبة الأولى في الفرنسية بعيدة المنال والمنافسون خطرون. باللغة العربية، تتجه رغبته (وبقوة دائما) نحو النصوص القديمة: **ألف ليلة وليلة**، السير الشعبية (**حمزة البهلوان**)، سوفوكل في ترجمة طه حسين، كتب زهيدة الثمن للكراء عند الكتبيين ضمن منشورات شرقية، ثم الحكايات المصورة. كل هذا يحدد طعم الحكاية والسرد والصورة والمتخيل والبطولة والصحراء والرغبة والماضي على وجه الخصوص. يقرأ في اليوم نفسه بلزاك وتوفيق الحكيم، رُونار وعنترة، جبران، المنفلوطي، الجاحظ، المعري (الأخيران ذوا أهمية بالغة عنده). أجل، إنه أديب يراكم ويتمثل ويضع جسورا متناغمة ويحلم بالطبع بالإبداع.

الفنون الأخرى ممتنعة عليه: لا صباغة ولا رسم ولا مسرح ولا موسيقى. مع ذلك، "كنت أحلم بالاستماع إلى الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية بسبب توفيق الحكيم." تبقى بالطبع، السينما (الصورة بالضرورة والقاعة الشعبية العتيقة في مرحلة الطفولة)، والشعر، لا يعني أنه يكتبه، بل ما قدر عليه إبان رهافة المراهقة، "ليحاكي المحفوظات الشعرية".

لنمر على الباكالوريا والجامعة. حياة عادية ودون ضجيج. الدراسات التي اختارها كانت الأدب الفرنسي (فهو يُدرِّسه، موباسان في الآونة الأخيرة)، والكلاسيكيات العربية في المستقبل القريب. في الجامعة يلتقي كذلك أساتذة مرموقين، منهم زغلول مُرسي (صاحب ديوان *D'un soleil réticent*)، الذي كان يُدرِّس مونطيني، وراسين، وديدرو على نحو أخّاذ؛ والشاعر الناقد غابرييل بُونُور.

"رغبت في أن أكون كاتبا منذ عامي الرابع عشر. كنت أجد متعة في كتابة مواضيع الإنشاء كيفما كان موضوعها، خصوصا في السلك الأول. لكن ما أن يتعلق الأمر بكتابة مقالة أو بحث فإن الحظ لا يحالفني. كنت طالبا سيئا وكانت علاماتي الدراسية متدنية." صحيح أن تمارين المدرسة وعروض القِرَدة العالمة، المملة والجافة، أحيانا أكثر من الرياضيات التي تم الهروب منها، لا علاقة لها بالحساسية والإبداع الأدبيين. لكن لنطمئن، فهو دكتور أنجز ما يتوجب عليه في موضوع صعب بإشراف محمد أركون. أما أمجد الطرابلسي، الأستاذ الألمعي الكبير والوزير السوري السابق، فقد لعب دورا أساسيا في اختياراته اللغوية والثقافية المتنوعة.

"الكتابة في لغة أو في أخرى ليست الشيء نفسه تماما. فلم يكن بالإمكان كتابة **خصومة الصور** بالعربية، وإلا كانت النتيجة شيئا آخر. لكل لغة خصوصيتها. هل توفر الكتابة بالفرنسية حرية أكبر؟ ما الذي يتغير من لغة لأخرى؟ الإجابة صعبة. نستطيع بسهولة استخدام التكرار في العربية التي تفرض أو تبيح الحشو. الإكراهات الأسلوبية ليست هي نفسها في الفرنسية، وبإمكاننا ربما أن نلعب أكثر بالأصوات والإيقاعات الموروثة عن النثر الكلاسيكي. الزخارف من جهة، والحديقة على منوال أندري لُونُوطْر (Le Nôtre) من جهة أخرى. هل نكون أكثر جفافا ورصانة وتحفظا في الفرنسية؟ لا ينبغي التعميم."

مهما يكن، فإن كيليطو يكتب بما يكفي من الحرية واليسر في اللغتين، ما يجعله يبتهج عند الكتابة في الأدب المقارن والكتابة الشخصية، بما أن "الكتابة هي المحاكاة". محاكاة لأي شيء؟ بروست (قد يردع بالأحرى!)، دانتي، رامبو. هي تأثيرات غير محسوسة على الإطلاق. تتمثل النماذج العربية في الجاحظ، ابن

المقفع، المعري. لقد خصص كيليطو كتاب المقامات (وهي أطروحة دكتوراه بجامعة باريس الثالثة، سنة 1982) للهمذاني والحريري، مُؤلّفا حكايات قصيرة قريبة من الرواية الشطارية ومغامرات الصعاليك. واقتضى العمل كشفَ السُّنَن الثقافية المتضمنة في المحكي العربي.

الكتابة والتناسخ بحث يُعْنى بوضع ووظيفة المؤلف في العصر الكلاسيكي وبالجاحظ على الخصوص، "شيخ الانتحال، الوجه الخلفي للسرقة". أما **العين والإبرة** فيُعْنى بما يقال عن الكتاب والكتابة في **ألف ليلة وليلة**. وحتى يظل الانسجام محفوظا، هناك ثلاثة أبحاث بالعربية مخصصة للكلاسيكيات.

أبحاث وحكايات بالعربية والفرنسية. لا يبدو على كيليطو أنه "ينتقل من عالم لآخر من غير تَرَوّ"، لأن كل شيء في الواقع ما هو إلا "رواية مقَنَّعة": "الكتابة إما ان تكون لعبا أو لا تكون". المتعة أولا وليس العمل. تصفية رهيبة وعنيفة. خمس سنوات من أجل إتمام رواية قصيرة. وما يبقى ليس إلا نصف ما تم إبداعه، فهو يمزق دون رأفة، لكن بشيء من التحسر. نسخ عديدة في اليد وسلسلة من المسودات ووفرة من المراحل في الآلة.

كيليطو يكتب باكرا كل صباح، ولا يفكر إلا في قارئه "المتعدد والمتواطئ"، والذي أنجز من أجله عملا في كامل الإتقان. ثم حين ينتهي العمل؟ "ليس بمقدوري أن أعيد قراءته". ينبغي الاستمرار في قراءة الآخرين، "القراءات السهلة"، الروايات، والقصص البوليسية، أجل! وكذلك القصص المصورة، ودافِيد لُوذْج، كالفينو، كونديرا. ولكن في المساء.

على أية حال كان لازما أن يكتب. لو لم يكن جامعيا لكانت كتابته مختلفة، وحدات خفيفة. ثم إن كيليطو قد وضع على نفسه السؤال الذي ينبغي طرحه: ما ذا لو كان آدم مزدوج اللسان؟ فيجيب، بوعده لنفسه أن "يبقى على عهده بازدواجية اللسان".

Télé-Plus, n° 73, mars 1996

فِي الأدَب الكلاسِيكي

حوار مع حسن بحراوي

صدر لك في نهاية السنة الماضية كتاب حول المقامات يتناول الأنساق الثقافية والسردية عند كل من الهمذاني والحريري، وإذا أضفنا إليه دراساتك في الأدب والغرابة لأساليب الكتابة عند الجرجاني والحريري وغيرهما من أعلام النثر في الأدب الكلاسيكي، وبحثك حول الشعرية العربية المنشور بمجلة *Poétique*، **وأخيرا إسهامك في تحليل مفهوم السرد عند ابن المقفع... إذا تأملنا كل هذه الأبحاث فإننا سنجد أنفسنا أمام اهتمام متزايد بمظاهر الثقافة والكتابة الكلاسيكية. كيف تفسر هذا الانتقال، الذي تم لديك، من الاهتمام بقضايا الأدب الفرنسي المعاصر بحثا وتدريسا، إلى التراث العربي الكلاسيكي؟ وماذا كانت الحوافز إليه؟**

يطرح مزدوجُ اللغة دائما على نفسه السؤال التالي: بأية لغة سأكتب؟ علما منه بأنه لن يكتب تماما الشيء نفسه بالعربية وبالفرنسية، نظرا لاختلاف الجمهور في الحالتين. مهما يكن، الأدب الفرنسي له رجاله وأصحابه، ولو كتب أحدنا عنه، فلمن سيوجه خطابه؟ من سيكونون قراءه؟ المسألة دقيقة جدا. على العكس، عندما يكتب عن الأدب العربي، سواء بالفرنسية أو بالعربية، فإن المسألة تكون أكثر وضوحا، لأنه يعرف من يخاطب ومع من سيتحاور.

لعل هذا ما دفعني، في وقت ما، إلى الاهتمام بالأدب العربي الكلاسيكي. في بداية الأمر يحدث نوع من النفور تجاهه بسبب لغته الصلبة وأنساقه الثقافية المذهلة أحيانا، وقد يتضاعف النفور حين يكون القارئ انتقائي النزعة فلا يهتم

إلا بالمؤلفات التي يتوهم أنها تساير ما يروج في الفكر الغربي (**أسرار البلاغة** للجرجاني، **الخصائص** لابن جني، **مقدمة ابن خلدون**)، والتي يفتخر بها بعض الناس، كأن المسألة مسألة افتخار! الأدب الكلاسيكي لا يمكن النفاذ إليه إلا بدراسة متأنية ومتواصلة، يجب أن نرحب به بكامله، لا أن نقتطع منه أجزاء مبتورة ندرسها خارج سياقه العام.

دعوتك - في ملتقى القصة القصيرة العربية (بمكناس) - إلى الحوار مع النصوص الكلاسيكية، أي قراءة واستيعاب تلك النصوص وتمثلها لإعداد سردية عربية جديدة، هذه الدعوة كانت مجالا لأصداء متعارضة، فهناك من يرى بأنها مشروع لتأصيل الخطاب السردي العربي (يمنى العيد)، بينما اعتبرها البعض الآخر ارتماء في أحضان الماضي بما يحمله ذلك من خطر... فما هو تقييمك الراهن للمسألة؟

لا يُشكّل الماضي خطرا عندما يكون هناك وعي بحدوده التاريخية والمعرفية... حين طَرَحت قضية السرد القديم كنت أفكر في رواية **يوليسس** للإيرلندي جيمس جُويس وأتساءل عن سر نجاحها، كما كنت أتساءل عن سر تفوق الموسيقار الهنغاري بِيلا بارْطوك. الأول أفلح في دمج عناصر مختلفة من الآداب الغربية، سواء المعاصرة له أم التي تفصله عنها مسافة زمنية سحيقة؛ الثاني درس الموسيقى التقليدية لكثير من الشعوب واهتم في فترة من حياته بالموسيقى العربية.

حين نتأمل الروايات التي توصف بأنها "عالمية"، نلاحظ أنها، بلا استثناء، تعقد حوارا مع النصوص الكلاسيكية. يتعين علينا أن نستخلص العبرة، فلربما أن بعض القصاصين والروائيين العرب، بإهمالهم للرصيد السردي القديم، يُفوتون على أنفسهم فرصة الاستفادة منه. قد يقال: الرواية صناعة نتعلمها بقراءة الروايات ودراسة الأساليب والتقنيات السردية الجديدة؛ فماذا سنجني من الاطلاع على تاريخ ابن الجوزي أو ابن كثير؟ أية فائدة ترجى، بالنسبة للروائي، من دراسة **وفيات الأعيان** و**شذرات الذهب**؟ من يضع السؤال هكذا ينسى أن الرواية في تجدد مستمر وأنها دائما تبحث عن نفسها، كما ينسى أن الروائيين الغربيين لهم تكوين كلاسيكي جيد يشمل آداب القرون الوسطى

والأدب اللاتيني والأدب اليوناني. خذ أي كاتب غربي معروف وسيتبين لك صدق هذا القول. التفكير في تجربة الآخرين هو الذي دفعني إلى الاعتقاد بأن الكتاب العرب لن ينجحوا في منافسة الكتاب الغربيين إلا إذا اطلعوا على النصوص الكلاسيكية.

المعنى الملتبس لمفهوم كلمة "أدب" أدى إلى نتائج مضلة في كثير من الأحيان، وقد حاولتَ في الأدب والغرابة، كما في المقامات، أن تزيح عنه ذلك الغموض، والحال أنه بعد تطور العلوم الإنسانية – بما فيها الأدب – تأكدت ضرورة ضبط المصطلح النقدي وتحديد مجالاته، فهل غياب مثل هذا التحديد، في الوقت الراهن، هو الحاجز الأساس لقيام نظرية للأدب العربي؟

معلوم أن ضبط المصطلحات والمفاهيم خطوة لا بد منها لترسيخ العلوم الإنسانية عندنا، وأن من أخلاقيات البحث أن يكون الباحث حذرا متأنيا وأن يحاسب نفسه على كل كلمة يستعملها. خذ مثلا مفهوم التعبير الذي يرد بكثرة فلا تكاد تخلو منه دراسة: إذا أردنا استعماله بطريقة غير عشوائية فإنه يتعين علينا أن نكون واعين بامتداداته اللسانية والتاريخية والفلسفية. ماذا تعني كلمة تعبير؟ هل لها دلالة قارة أم دلالات متعددة حسب الحِقَب المتتالية؟ هل كانت مستعملة في الكتب النقدية القديمة؟ وإن عثرنا عليها، هل كانت ترد في السياق ذاته الذي ترد فيه اليوم؟

قل الشيء ذاته عن مفهوم الأدب. لا يكفي عرض التعريفات المعجمية، ينبغي القيام بتحليلات متنوعة لمظاهر متعددة من الثقافة العربية، أقول الثقافة، ولا أقول الأدب. إذا انطلقنا من تعريف مسبق للأدب (الشائع اليوم) فإننا سنرغم النصوص القديمة على الانصياع له، مما سيترتب عنه إهمال للعديد من الأنواع.

من قراءة أعمالك المختلفة يحس الباحث أن هناك خيطا رفيعا، واحدا على الأقل، ينتظمها جميعا، ونقصد به استمرار إثارة التساؤل حول مشاكل النوع أو الجنس الأدبي ومحاولة بحث عناصره ومكوناته. فهل يعود هذا الاهتمام إلى مسايرة التقليد الأوروبي الذي نشأ مع ظهور الأنواع الجديدة (من وِيلِيك إلى بلانْشُو وتُودوروف)، أم أن حافز هذا الميل مرتبط بغياب نظرية حقيقية للنوع الأدبي في الأدب العربي؟

ليس الاهتمام بالأنواع وليد الدراسات الحالية بل هو قديم: كل تفكير في الأدب يفترض نظرية في الأنواع. الدراسات الحديثة مفيدة، ولكن ينبغي استغلالها بشيء من الحذر. ذلك أن الأنواع الشائعة الآن صادرة عن الأدب اليوناني، وهو ما لم يحصل بالنسبة للأنواع القديمة. قلت لا بد من الحذر، لأن الباحث أحيانا - وهذه ظاهرة معروفة - إما يخضع الأدب العربي قسرا للمقولات الأرسطية (يكتشف مثلا الملحمة في معلقة عنترة وفي ديوان المتنبي)، وإما يلوم القدماء لأنهم لم يتعرفوا على الأنواع اليونانية. كلا الموقفين مبني على خطأ. المطلوب هو الانطلاق من الثقافة العربية لا من ثقافة مغايرة.

إضافة إلى هذا، يُلاحظ إهمال للأنواع غير الأدبية. لسبب أو لآخر اهتم القدماء بالأغراض الشعرية وأفاضوا القول فيها، بينما تركوا الكلام، في الغالب، عن الأنواع الأخرى. هذا الإهمال ما زال ساريا في الوقت الحاضر: ما أكثر ما يكتب عن الشعر وما أقل ما يكتب عن السيرة الذاتية والتراجم والتاريخ! أهملت هذه الأنواع بسبب المفهوم السائد الذي يقول إن الأدب معدنه الخيال، وأن على السرد أن يكون خياليا ليرتفع إلى مرتبة الأدب...

أنوال، 8 مارس 1984

وعالَجَته بالحِكَاية...

حوار مع كاظم جهاد

منذ كتابك الأول عن الأدب والغرابة حتى كتابك الأخير، مرورا بـالمقامات، أبديت اهتماما بجانب من ثقافتنا بقي لفترة طويلة مهملا من قبل الثقافة "العارفة" أو "العالمة"، هو جانب الحكاية الشعبية أو الخرافة. هل تقدم لك الحكاية فرصة للتفكير في مسائل أساسية في الوجود واللغة؟

لم تَحْظ الحكاية الشعبية باهتمام الثقافة العالمة لأسباب عدة، لعل أهمها كون الحكاية مجهولة المؤلف. لا تقبل الثقافة العالمة إلا النصوص المنتسبة إلى مؤلف معروف ومعترف بقيمته، والغاية من الإلحاح على النسب والنسبة هي التحكم في معنى النصوص والسيطرة على التأويل. هذه السيطرة تضيع عندما يتعلق الأمر بالحكاية. فمن جهة لا تتوجه الحكاية إلى فئة معينة وإنما تخاطب الجميع، الخاصة والعامة؛ ومن جهة أخرى تقدم الخيال بصفة مباشرة، فتكاد تكون "وحشية". والحال أن الثقافة العالمة ترتاب دائما من الخيال الوحشي.

هل هناك ما يميز الخرافة العربية؟ وهل ترى أن ثمة نقطة ما، أو مستوى معينا تلتقي فيه خرافات العالم كله؟

عناصر كثيرة تميز الخرافة العربية، إلا أنها لا تتعدى، في رأيي، مستوى السطح. أما في العمق فإن ما يلفت النظر هو التشابه العجيب بين خرافات العالم. ما أكثر الخرافات التي تشترك شعوب عدة في نسجها، شعوب لم يقع أي اتصال بينها! أغلب الظن أن قاعدة خيالية ثابتة تُوجه بناء الخرافة، مهما اختلفت الظروف والحالات. في هذا السياق يمكن طرح بعض الأسئلة. هل

الخيال يتطور أم هو شيء قار راسخ؟ من الممكن كتابة تاريخ الفكر العربي، تاريخ العقل العربي، ولكن هل يمكن كتابة تاريخ الخيال العربي؟

ما سر هذا الولع الشخصي بالحكايات؟

هل تعرف شخصا ليس له ميل إليها؟ لقد لُوحظ أن الطفل يضبط قواعد اللغة في الثالثة من عمره، وفي الوقت ذاته يضبط قواعد السرد. الولع بالسرد مرده إلى عدة أمور، ليس أقلّها شأنا وظيفتُه العلاجية. الطب النفساني مبني على جعل "المريض" يتعرف إلى حكاية قديمة تقض مضجعه ويأبى أن يقر بوجودها. لا يجادل أحد في كون شهرزاد عالجت شهريار وخلصته من وساوسه بفضل ما روت له. هناك من يضغط على نفسه ويطرح الحكاية جانبا، ظنا منه أنها موضوعة لصغار العقول. هل فعلا وضعت لهذه الفئة من البشر؟ تثبت الدراسات الحالية أن السرد المبني على الخيال الجامح موضوع لكبار العقول! دراسات أخرى أثبتت أن الخيال حين يطرد من الباب سرعان ما يعود متسللا من النافذة. إن أنت درست كلام الجرجاني في **أسرار البلاغة** بجد وتمعن فإنك ستندهش من كون الصور التي يستعملها تشبه إلى حد كبير تلك التي تجدها في الخرافة. تسعى الثقافة العالمة إلى ردع الخيال، لكن الخيال لا يمكن ردعه. إن كان ثمة شيء لا يردع فهو الخيال.

خطابك حول الحكاية يشبه هو أيضا، في أحيان كثيرة، الحكايات التي تنشئ حولها الخطاب. إنه حكاية تنضاف إلى الحكاية، أو، كما عبّر جاك حَسُّون، فأنت تبقى في حدود خطاب الحقيقة ولا تريد إنشاء خطاب حول الحقيقة. أنت "عازف" بالمعنى الموسيقي للكلمة. إذا صح هذا الافتراض، فما مبرره؟ هل ينبع رفضك إعطاء تفسير نهائي أو وحيد من كراهية للأحلام "الكاملة"، أم هو إرادة في البقاء وفيا للتأويلات المتعددة التي تنفتح عليها الحكاية؟

أقول لك حالا: اهتمامي بالحكاية هامشي لا يتعدى مستوى الهواية. عندما أحلل حكاية فإنني أنطلق، وبالضرورة، من قراءاتي، أي ما يروج اليوم من مناهج للتفسير. أفتح حوارا مع النص، وأسعى جاهدا إلى أن أجعل من يقرأني ينتبه إلى صوتين يشتركان في صياغة الحوار. عن طريق التفسير أعيد صياغة الحكاية، وهكذا فإلى جانب الحكاية كما يقدمها المؤلف تبرز أخرى تشبه الأولى

وتختلف عنها في آن. يبقى شيء مهم: المفسر لا ينبغي أن يغرى بتفسيره ويقدمه على أنه التفسير الوحيد للنص. القراءة الناجحة هي التي تكون "متواضعة"، ليس بمعنى الخضوع للنص، وإنما بالتركيز على نسبيته ونسبية القارئ.

تحدث عبد الكبير الخطيبي، بصددك، عن "الابتسامة المقلقة للمحلل"، والحقيقة أن في أسلوبك سخرية دائمة، تذكر بالسخرية السقراطية وأكثر منها بالبورخيسية. هل هي قضية مزاج شخصي؟ أم مسألة أسلوب واستراتيجية؟

أسخر أولا مما أكتب، من طريقتي في التحليل، وهذا ربما هو سر "القلق" الذي تحدث عنه الخطيبي. إن ما يهدد الكاتب ليست اللهجة الجادة (السخرية لا تنفي الجد)، وإنما اللهجة المتزمتة التي تغفل الموقع أو تتغافل عن الموقع الذي يجسد ويحدد نبراتها. هل هي قضية مزاج شخصي؟ للكتابة شجون، كما للحديث، وتشعبات تفلت إلى حد ما من يد الكاتب فلا يتحكم فيها تماما. في هذه الحالة يبرز الأسلوب. بعد قراءة كتابي الأخير (**الكتابة والتناسخ**)، سألني ناقد فرنسي هل الجاحظ عاش فعلا أم هو من نسج خيالي، وهل الأبيات التي ذكرت في ثنايا الكتاب من تأليف الشعراء الذين سميتهم أم من تأليفي. سؤال ربما ساخر، أذهلني وجعلني بدوري أتساءل: هل أنا فعلا مؤلف الكتاب، بل الكتب المنشورة تحت اسمي.

تحاول في كتابك الأخير دراسة التراث النقدي العربي بمفردات سيميولوجية حديثة. هل تريد تقريب هذا التراث من السيميائية الحديثة، أم أنك تريد أن تثبت أن هذه السيميائية نجد لها أساسا أو أصلا، أو، في كل الأحوال، سابقة في التراث النقدي للعرب؟ أليس ثمة عناصر مقاومة تمتنع على هذا المرور من نظام لتعقل العلامة، إلى آخر؟

إذا أراد باحث أن يجد للسيميائيات أصلا أو سابقة في التراث العربي أو اليوناني أو الهندي فإنه لا محالة سيجد. لكنه تمرين لا يرضيني كثيرا، خصوصا حين لا تتعدى المقارنة تفاصيل وجزئيات. أية فائدة ترجى من ملاحظة نسبة بين تعريف حديث للاستعارة، وتعريف سبق أن أورده أحد البلاغيين العرب؟ ليست المسألة مسألة مقارنة، وإنما مسألة تناسق وترابط بين المفاهيم المدروسة. حين نأخذ جزءا من نظام معرفي سابق ونقارنه بجزء من نظام معرفي حديث،

فإننا نرتكب خطأ فاحشا. التراث ينبغي أن يدرس بكامله، كنظام، والنظام إذا عزلت منه جزءا ودرسته على انفراد، فقد هذا الجزء ارتباطه الحميم بالأجزاء الأخرى وفقد بالتالي دلالته. أعطيك مثلا: يروج اليوم في بعض النظريات تعريف الصورة الشعرية كانحراف وانزياح، وقد يعتقد البعض أن هذا التعريف يوافق مفهوم الغرابة كما جاء عند عبد القاهر الجرجاني. لكن لكلا المفهومين سياقه الخاص ونظامه اللغوي والمعرفي الذي ينتمي إليه. ما يهمني في هذا المجال ليست نقطة التوافق، وإنما نقطة الاختلاف. لهذا ينبغي استعمال اللسانيات والسيميائيات بحذر شديد.

اختتمت عرضك في ملتقى "غرونوبل" بدعوة إلى عدم إيقاظ الشياطين أو الجن. أهي دعوة إلى العمل بعيدا عن استلاب الأصل والالتصاق بفكرة تكرارية عن الماضي؟ هل يمكن دائما منع الشياطين هذه من أن تحقق عودة المكبوت من خلال اللغة، وبرغم الذات - الكاتب نفسه؟

مثل هندي يقول: "إن إلهة المعرفة لا تبتسم لمن يهمل القدماء".هل يعني هذا أنه يجب "تكرارهم"؟ ليس هذا بالضبط قصدي. كلنا يعلم أنه يستحيل الاستحمام مرتين في المياه نفسها، إن ما نسعى إليه هو التحكم في الماضي، لا أن يتحكم هو فينا. الدراسة العلمية للقدماء هي التي ستمكننا من تجاوز التكرار، أو ما سميته أنت بعودة المكبوت. أما الشياطين فلكل منا شيطانه.

اليوم السابع، 1 يوليو 1985

من حيثُ لا يحتسِب

حوار مع عالية ممدوح

في كتابك عن المقامات قلت: ترى ما العمل بالمقامة؟ ثم ما العمل بالأدب؟ منذ متى حضرت هذه الأسئلة عندك؟

لا أخفي عليك أنني شعرت ببعض القلق حين بدأت أقرأ الحريري والزمخشري والمعري. ومع المدة تبين لي سر ذلك، تبين لي أنني كنت أنظر إلى الأدب القديم من خلال الأدب الحديث، أي أنني لم أبذل جهدا لدراسته في حد ذاته داخل إطاره التاريخي ومنظومته الفكرية الخاصة. فأخذت منذئذ أحدد معنى الأدب وأدرس المقامات انطلاقا من هذه النقطة. يبقى السؤال: ماذا سنفعل بالمؤلفات الكلاسيكية؟ هل سنكتفي بردها إلى التاريخ؟ أعتقد شخصيا أن دراستها و"استغلالها" من شأنه أن يغني المفهوم الحالي للأدب وبالتالي الإنتاج العربي الحديث.

كتابك الأول الأدب والغرابة بالعربية. ماذا عنيت بالغرابة؟ غرابة النص؟ أي نص؟ هل عنيت أن تراثنا غريب؟ أم نحن غرباء عنه؟

عبد القاهر الجرجاني يُعَرِّف الشعر بالغرابة، والحكايات القديمة تعرض نفسها على أنها غريبة. مفهوم الغرابة عريق في القدم ويبدو لي أنه قد يشكل مدخلا مهما لدراسة مفهوم الأدب. من ناحية أخرى تعني الغرابة المسافة التي تفصلنا عن النصوص الكلاسيكية والتي لا يجوز تجاهلها. لكن هذا لا ينفي وجود علاقة تشدنا إلى الأدب القديم، فمهما كان موقفنا منه لا بد من تحديد

علاقتنا به، ولا بد من رسم الحدود التي كان يتحرك داخلها، والأطر التي ليس بوسعنا اليوم تجاوزها.

هل الغرابة تتضمن أيضا صفة التعجب؟

بالفعل، مقياس العمل الأدبي الممتاز هو غرابته. أحيانا يرفع القارئ عينيه ويقول لنفسه: عجيب، عجيب هذا الكتاب. إذ ذاك، وإذ ذاك فقط، يكون المؤلف قد حقق التواصل ووُفّق إلى جذب القارئ إليه. لا أرى مقياسا آخر، فحسب علمي لم تُفرز الدراسات الحديثة معيارا موضوعيا يمكن الاعتماد عليه للحكم على جودة الأعمال الأدبية، إلا أن هذا لا يحول دون إخضاع الغرابة لتمحيص عقلاني.

في الأدب العربي المعاصر هل يوجد ما يمكن أن نطلق عليه "نصا"؟

يصير الخطاب نصا عندما تتحقق مجموعة من الشروط، من بينها الحاجة إلى شرح غموضه والشعور بأن هذا الغموض مصدر ثراء وفائدة. وعادة ما يحدث هذا عندما يتعلق الأمر بمؤلف لا يُشك في قيمته. في هذه الحالة يعتبر الخطاب نموذجا يُقَلَّد ويتم الاستشهاد به، كما يدرس في المدارس والجامعات. من وجهة النظر هذه فإن العديد من النصوص الحديثة تفرض نفسها، سواء في السياسة أو الأدب.

ألم تستوقفك "إبداعات" عربية حديثة؟

في الستينيات كنت متتبعا لما يروج في السوق الأدبية العربية من روايات وقصص وأشعار. في تلك الفترة كان مرجعي هو الأدب الأوروبي، وبالمقارنة كنت أمتعض وأتأسف لكون العالم العربي لم ينتج كاتبا في مستوى كافكا، وجُويس، والروائيين الجدد. طبعا كنت وما زلت هاويا أو متفرجا، وكما تعرفين فإن الهواية دور مريح، والمتفرج ليس كمن يدفع نفسه إلى مضايق الشعر والسرد. في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات انجرفت مع موجة البنيويات واللسانيات واشتغلت بأعمال أكاديمية، فتلاشى اهتمامي بالأدب الحديث. أذكر أنني كنت معجبا بشعر السياب، وأتمنى أن أكتب يوما دراسة عنه. كما كنت معجبا ب **قنديل أم هاشم** ليحيى حقي.

أنت طلعت بهدوء شديد من داخل سور النقد العربي، ولكن عندما طلعت كانت أسئلتك هادمة ومستفزة. كيف يأخذك النص إليه؟ بماذا تبوحان لبعضكما وأنتما وحدكما، وماذا يدعوك إلى هذا النص ورفض غيره؟

هناك تقريبا عشرون كتابا من بينها **أسرار البلاغة** للجرجاني أقرأها باستمرار وأكتب عنها. لماذا؟ لأنني أشعر بأنها لا تبوح لي بكل أسرارها دفعة واحدة، وأنها ضنينة بمعناها فلا تجود بقسط منه إلا لمن يواظب على الإمعان فيها. إلى جانب هذا أقرأ كثيرا، وبلا نظام، يخيل إلي أحيانا أنني قرأت كل الكتب، وأحيانا أنني لم أقرأ شيئا.

يقول بورخيس إن الثقافة الغربية غير نقية، بمعنى أنها ليست إلا نصف غربية. هل تحدثنا عن نصف ثقافتك النقية؟

لا شك أنك تقصدين الثقافة العربية، إلا أنها بدورها ليست "نقية"، فلقد استوعبت على مر التاريخ عناصر مختلفة من عدة ثقافات. يكفي التذكير هنا بتجربة ابن المقفع والجاحظ والتوحيدي. لا أعتقد أن ثقافة نقية وجدت في يوم من الأيام، ما عدا، ربما، عند مجموعات "بدائية" تعيش – أو عاشت – في عزلة تامة عن باقي البشر. قد يشتاق البعض إلى حياة على نمط تلك المجموعات، ولكنه سيحكم على نفسه بالهرب من الغير لا محالة. قرأت عن مجموعة تعمد إلى الفرار كلما رأت غريبا، فلم يستطع أحد الاقتراب منها، وكل ما يشي بوجودها عظام متناثرة، رماد، أدوات، آثار تخلفها وراءها أثناء هروبها. لكن إلى متى سيستمر الفرار وقد صارت الأرض صغيرة؟

الكتابة والتناسخ، **كتابك الجديد صدر بالفرنسية. ترى من هو نظيرك أولا؟**

يختلف حسب اللغة التي أكتب بها وأفكر من خلالها. حين أكتب بالعربية أعقد جدالا مع الفرنسية، وحين أكتب بالفرنسية يكون الجدال مع العربية. لهذا فإن نظيري حاضر غائب. المهم أن لا أفقده، أليس هو الظل، أو الروح، كما تقول بعض الدراسات. في شريط يرجع تاريخه إلى بدايات السينما، ينظر شخص إلى المرآة فلا يبصر على صفحتها صورته المعهودة، لأن الشيطان انتزعها منه إثر صفقة عقدها معه. وعند بعض الشعوب لا يجوز لأحد أن يخرج من بيته عندما تتوسط الشمس السماء، لأن الظل يختفي في هذا الوقت فلا يبصره

من يمشي على الأرض... استثمر الأدب الغربي مسألة النظير بصفة تسترعي الانتباه، خصوصا في القرن التاسع عشر. وفي عالمنا العربي، كل من يمسك القلم اليوم يحاور، أحب أم كره، نظيرا أوروبيا أو أمريكيا أو سوفياتيا.

كنت أسألك من قبل ماذا تكتب، وكنت تجيب: لا أكتب إلا عندما يُطلب مني ذلك. خارج المؤسسات والمنتديات الأدبية من يطلب منك الكتابة؟

لا أحد إطلاقا، وهنا تظهر الطبيعة العَـرَضِية للكتابة الأدبية. أعرف من يشعر بالذنب عندما يخط كلمات على الورق فلا يجرؤ على نشرها، بل لا يحدث حتى أقرب الناس إليه عن همومه الأدبية. هذا فيما يخص الكتابة الإبداعية التي ليس لها مبرر مؤسساتي واضح. تختلف المسألة عندما يتعلق الأمر بأطروحة جامعية أو ندوة علمية: في هذه الحالة يندمج الباحث في مجموعة، في إطار من العمل لا يكون مسؤولا عنه مائة في المائة. الموضوع يقترحه غيرك، وكذلك توقيت الكلام ونوعية الجمهور، فلا يكون على المرء إلا أن يستجيب للطلب، دون شعور بالمغامرة والوحدة والمجانية (بمعنى العبث). لذلك ترين كثيرا من الناس، وأنا واحد منهم، يتحيلون ويختلقون معاذير لتجنب الكتابة الإبداعية، فتصير كالسراب الذي لا يكف عن الابتعاد.

هل نستطيع الإشارة إلى أن هناك مدرسة أو معملا نقديا مغربيا يختلف عن مدرسة المشرق؟ وإذا وجد فما هي أبرز سماته هنا وهناك؟

ما يميز المغرب في المجال الثقافي هو التفتح غير المشروط على ما يروج في فرنسا من تجارب في شتى الميادين الفكرية والأدبية. يقرأ الناقد ويترجم ويستعمل أدوات فوكو، بارط، دريدا، تودوروف... ما أن يظهر كتاب فرنسي في النقد إلا ويتلقفه بعض المثقفين ويدرسونه. لهذا يغلب التأثير الفرنسي على الحركة النقدية بالمغرب، في حين أن المشارقة على العموم يعبون من المعين الأنجلوساكسوني. بالفعل، تتميز "المدرسة" المغربية، بل إن البعض يتحدث عن تفوقها، لكن ما هو رأي الغربيين؟ هنا يشعر الناقد المغربي بالتواضع، بل ربما بشيء من الخجل، لأنه يعرف أن ما يكتب لا يصلح أن يترجم إلى الفرنسية أو الإنجليزية، يشعر أنه يأخذ ولا يعطي، وأن في عنقه دينا لا يستطيع في الوقت

الحاضر تسديده. قد يقال: في هذا الكلام انبهار بالغرب، نتعلم منه ونستجدي القيمة منه!

يقول البعض إن الدراسة النقدية يجب أن تأخذ شكل النص الأدبي الإبداعي. هل تعتقد أن هذا يمكن الأخذ به أم هو رأي ممعن في تطرفه؟

صحيح، على ألا يبتعد الإبداع عما يقتضيه كل نقد من صرامة بحيث لا نتساهل مع الأفكار الرائجة والنماذج المكرورة. المطلوب من الناقد أن يُباغِت ويُزعِج، وأن يأتي النص والقارئ من حيث لا يحتسبان. ولنا في رولان بارط وجاك دريدا أحسن مثال على هذا النوع من النقد.

العلم، 6 يونيو 1985

بينَ ممكنٍ وَوَاقع

حوار مع محمد الدغمومي

أين يتموضع عبد الفتاح كيليطو في علاقته بالنص الأدبي، والثقافي. في موضع الناقد؟ في موضع الباحث الدارس؟

في موضع الباحث. ذلك أن النقد، بمعنى الحكم على الأعمال الأدبية وتمييز الغث من السمين وإنارة آفاق الكتابة، لا يمكن أن ينصب إلا على الأعمال المعاصرة للناقد، عند صدورها أو بعد صدورها بقليل، أي على الأعمال التي لم تفرض نفسها بعد. أما تلك التي تُدرس في المدارس والجامعات، فإنها تعتبر مسبقا جيدة وعظيمة، فهي لا تنتقد عادة وإنما تحلل بالطرق المعهودة في التحليل. من يعنّ له أن ينتقد المتنبي أو المعري؟ أقصى ما يستطيعه الباحث أن يذكر الانتقادات التي وجهها القدماء لهذين الشاعرين وأن يضعها في سياقها الثقافي والتاريخي.

عبد الفتاح كيليطو يقرأ ويسمع بشغف؛ لأنه يعرف كيف يتمتع بالنصوص، وكيف يكتب نصا له متعته أيضا. ما رأيك؟

أخاطب القارئ العام، لا القارئ المختص. لهذا أسعى إلى الوضوح فأحاول جهد المستطاع ألا تكون في دراساتي فكرة مبهمة أو جملة معقدة، بل إنني أشرح في الهوامش الكلمات "الصعبة" حتى لا يتجشم القارئ عناء الرجوع إلى القاموس. ثم إنني أشركه في التحليل الذي أقوم به فأعقد معه حوارا بين الفينة والأخرى بحيث يشعر بأنه معني مباشرة بما يقرأ.

يحتل النص السردي والقصصي على وجه الخصوص، منزلة هامة لديك. هل الأمر راجع إلى شغف خاص بأسلوب الحكي؟ أم أنه راجع إلى طبيعة المبادئ التي تشتغل بها؟

لا يمر يوم دون أن أقرأ شيئا من السرد. في سن الثانية عشرة اكتشفت القصص المصورة وبعد مرور ثلاثة أشهر، صرت "قويا" في الفرنسية فقرأت منذ ذلك الحين ما لا يحصى من الروايات الأوروبية والأمريكية. وكلما أمسك القلم أجد نفسي مثقلا بكل ما قرأت فأحتاط حتى لا تتحول دراساتي إلى قصص. أما القصة التي نشرتها مؤخرا، "الشاب والمرأة"، فهي كتابة جديدة لمقامة الحريري الخامسة، وكنت أنوي نشرها ضمن كتاب الغائب، إلا أنني تركتها جانبا حتى لا ينزعج القارئ.

كل تحليل بل وكل تأويل ينطلق من العلامات والعلاقات، يعني أن المحلل والمؤول يقدر في النص "بنية" ما أو "منطقا" ضمنيا تارة، وصريحا تارة أخرى: هل نستطيع أن نعتبرك من جيل "البنيويين" أم - بالتخصيص - من رواد التحليل البسيكو-أدبي، أم مجرد باحث يترصد "التيمات" العميقة للنصوص؟ أم نجازف فنقول إنك باحث في سيميائيات خاصة بالنص الحكائي والسردي؟

أغلب المؤلفات التي كتبتُ عنها، لم أقرأها بشغف في البداية، بل لم أتوجه إليها من تلقاء نفسي، وإنما مدفوعا بموضوع ندوة أو محاضرة. وسأحدثك عن طريقتي في الكتابة وسيتبين لك أن همومي بعيدة كل البعد عن البنيوية والتحليل البسيكو-أدبي وما شابه ذلك.

عندما أشرع في دراسة كاتب قديم أمر بفترة حيرة ويأس لأنني لا أدري كيف ألج عالمه. فأعيد قراءته مرات وأحاول أن أتقمص شخصيته وأن أفكر كما كان يفكر. ومع مرور الوقت يحدث نوع من التعاطف، ثم أشعر أنه يخفي عني شيئا ويومئ لي بوجوده في الوقت نفسه. وبشعوري أن هناك سرا ما فإن انتباهي يستيقظ فأظل أبحث إلى أن أعثر على علامة أنطلق منها، وبالتدريج أربطها بأخرى إلى أن تتسق شبكة العلامات وتنتظم تحت عنوان يرمز إليها، مثلا "السمكة" عند أَبي العِبَر، "الحيّة" عند الحريري، "الجَوزة" عند ابن المقفع... هذه المرحلة تكونَ "ممتعة" جدا لأن فيها لذة "الاكتشاف"، اكتشاف علاقات لا

تظهر لأول وهلة. ثم بعد ذلك تأتي مرحلة الكتابة، أو التحرير، وهي بالنسبة لي أصعب المراحل، فأصير لمدة شهور أو سنوات إنسانا شقيا، بسبب تركيب جملة أو حرف وصل أو وضع فاصلة.

النص الحكائي، كالنص الشعري، استعارة، هل نستطيع الوصول إلى خلفياتها، بدءا من إدراك مكوناتها وعلاقاتها؟ أي هل نتمكن من تأويل الاستعارة بدون افتراضات؟ ألا ترون أن التأويل أيا كان يستمد قوته من اتساع ثقافة المؤول وذكائه؟ ومقاصده أيضا؟

هذا ما لا يجادل فيه أحد، كل تأويل مرتبط بثقافة المؤول أي بمراجعه وإحالاته، ولا بد من التذكير بأن التأويل لا يكشف أسرار النص فقط، وإنما أيضا انشغالات المؤول. وقد يغيب النص أحيانا ولا تبقى إلا هواجس المؤول ووساوسه! يبدو لي أن قوة التأويل تأتي من استعداد الباحث للتخلي عن نفسه، ولو بصفة جزئية، أثناء عملية التحليل. المؤول الحق، فيما أعتقد، هو الذي يقبل أن يغير مقاصده، إن قليلا أو كثيرا، عندما ينهمك في دراسة النص، يقبل أن يُملِي النص عليه مقاصد جديدة.

نفهم من خلال دراساتكم المتعددة أن النص في المحصلة النهائية نتيجة حركة بين ممكن وواقع، ظاهر وخفي، حاضر وغائب، هل يجوز أن نقول إن عبد الفتاح يقدم بالملموس مفاتيح أساسية لضبط تلك الحركة، بدءا من العلامات اللغوية وارتباطاتها الثقافية؟

تعريف النص كـ "حركة بين ممكن وواقع"، يبدو لي مهما للغاية لأنه يحيل على مختلف النظريات التي تشكلت حول النص: علاقته بنصوص سابقة أو معاصرة، اختيار إمكانية من بين ما لا يحصى من الإمكانيات إلخ. وحركة النص ناتجة من كونه في جوهره متعددا مختلفا. ولهذا يمكن تشبيهه بثوب اسمه أبو قَلَمُون، وهو، كما قرأت، "ثوب رومي من الإبريسم يظهر للعين في ألوان مختلفة، يراعون ذلك في صنعته". والمطلوب من المحلل ليس فقط أن يصف حركة النص وانتقاله من لون إلى لون، وإنما أيضا أن يكشف سر هذه الحركة، أن يصل إلى سر الصنعة التي روعيت أثناء إنشائه. وطبعا فإن العلامات اللغوية وارتباطاتها الثقافية هي الوسيلة إلى ذلك. عندما تقرأ نصا في ضوء لسان

العرب، فإنك تفاجأ بدلالات وعلاقات لم تكن في الحسبان، إنني مدين بالكثير لابن منظور.

هل ينهض المعنى النفسي، وخاصة ما يرتبط بالذات المقنعة، بديلا عن أي معنى آخر مرتبط بالعقل المنظم؟ العقل الفلسفي مثلا؟

من الواضح أن المعنى النفسي لا يشكل إلا بعدا من أبعاد النص، ومن الواضح أيضا أن التأويل النفساني يفترض وجود معنى **مُقَنَّع**، يفترض أن النص يُوهم بوجود معنى ليخفي معنى آخر لا يرغب في الإفصاح عنه. وهكذا فإن المحلل ينهمك في البحث عن حقيقة لا تبدو للعيان، كما هو حال المفتش في الرواية البوليسية. وليس من الصدفة أن تزدهر الرواية البوليسية في الوقت نفسه الذي ازدهر فيه التحليل النفساني، بل إن فرويد يحيل أحيانا على تقنيتها... أما عن عقدة أوديب، فهناك من يعتبر مسرحية سوفوكليس، **أوديب ملكا**، أول رواية بوليسية. مسألة التحليل معقدة جدا، فاليوم يقول البعض إن المحلل لا يؤول النص، بل النص هو الذي يؤول المحلل.

ماذا عن المؤلف، في حضوره وغيابه داخل أبحاثك؟

لا أتحدث إلا نادرا عن المؤلفين، رغم أنني ألفت **الكتابة والتناسخ**، درست فيه بصفة جزئية مفهوم المؤلف في الثقافة الكلاسيكية. المؤلف غائب فيما يكتب، كشخص، وحاضر كصورة، وهذه الصورة تكاد تكون بلا علاقة مع المؤلف الواقعي. ولذلك نجد من يعتبر المؤلف كالطائر المُعِيدِي، يجب أن يسمع به ولا يراه ولذلك أيضا نجد من يزعم أن هوميروس لم يمت وأنه لم يؤلف **الإلياذة** و**الأوديسا** فحسب، وإنما أيضا كل ما أنتجته البشرية من أدب بجميع اللغات. تصور أن تقرأ أشعار النابغة الذبياني وأبي العلاء المعري وكأنها من تأليف هوميروس!

كيف ترى عمليا النقد الآن بالمغرب في علاقته بموضوعه (الأدب) وفي سياق المثاقفة؟ ثم الأدب نفسه، بأجناسه المتنوعة، هل نستطيع أن نزعم أن لدينا أدبا يستحق أن نلقى فيه حضورنا؟

هل من الممكن أن نتحدث عن أدب "مغربي" كما نتحدث عن أدب "مصري"؟ لا أظن. فالأدب المصري له تاريخه وتقاليده ولغته وحضوره وكمه

وكيفه. أما الأدب المغربي فيبدو بالمقارنة هزيلا منكمشا، رغم تألق بعض الأسماء وبعض العناوين. فالإبداع عندنا، من ناحية الكم، قليل. كم عدد الروايات المغربية؟ والمجموعات القصصية؟ ودواوين الشعر؟ وما هي الأسباب العميقة لهذه القلة؟ ألأن الجامعة حديثة العهد عندنا؟ ألأن عددا من المبدعين يرجئون الكتابة إلى أن ينتهوا من أبحاثهم الجامعية، وعندما يتم لهم ذلك، يكونون قد استنفدوا طاقاتهم ويكون الركب قد فاتهم فيصيرون عاجزين عن الإبداع؟ ثم هناك الأدب بالفرنسية والأدب بالعربية وكلاهما يدير ظهره للآخر. قراء الفرنسية يجهلون بصفة مطلقة ما يكتب بالعربية، وقراء العربية يتجاهلون ما يكتب بالفرنسية. هذا، بسرعة، هو انطباعي كقارئ غير مختص.

آفاق، عدد 2 ، صيف 1989

الإنشَاء

حوار مع المصطفى الرزرازي

للأستاذ كيليطو كتابات متعددة تتنوع بين النقد الأدبي والروائي وبين الإبداع، كما تتميز بتعدد اللغات التي تكتب بها هذه الأعمال. ما هي إذن الاستراتيجية التي يرسمها الأستاذ في كتاباته، ثم ما هو السر وراء تعدد اللغات التي تكتب بها؟

إذا أردت أن تفهم كتابة مؤلف فعليك أن تسأله عن دراسته الابتدائية لأنها مرحلة حاسمة وفيها يتحدد كل شيء. كنا ندرس اللغتين يوميا، خمس ساعات للفرنسية وساعتان للعربية. ورغم أن حصة العربية كانت هزيلة نسبيا، فإن مستوانا كان لا بأس به، لعدة أسباب منها أننا كنا معجبين بمعلمي العربية، كنا نعتبرهم أبطالا أو "أنصاف آلهة"، فكان لدروسهم وقع كبير علينا. لا أجهل أن المرء مولع بتجميل الماضي وتزيينه، ولكن الأكيد أننا عند إحرازنا على الشهادة الابتدائية كنا قادرين على صياغة إنشاء مدرسي سليم إلى حد ما بالعربية وبالفرنسية.

وأركز على مادة الإنشاء لأن التلميذ الذي يقوم بهذا التمرين كاتب بالقوة، فمواضيع الإنشاء هي مواضيع الرواية والقصة بل والشعر: صف طلوع الشمس وغروبها، كيف قضيت عطلة الصيف؟ تحدث عن أمجاد الماضي، صف رحلة في القطار، حادثة سير، جولة على شاطئ البحر، هل الغني أسعد من الفقير؟ صف مشاجرة بين قط وكلب، قارن بين البادية والمدينة، بين فصل الشتاء وفصل الصيف، تصور حوارا بين جدة وحفيدتها، وهكذا. لو قام أحدنا

بدراسة مواضيع الأدب بمختلف فنونه وقارنها بمواضيع الإنشاء في الابتدائي والثانوي لاكتشف عجائب. تمارين الإنشاء تصبّ في الأدب، والتلميذ من جهته يصوغ تمارينه على منوال كتب الأدب المدرسية، ولا أحد يدري أين الأصل وأين الفرع.

أنت متخصص أصلا في الآداب الفرنسية، ولم يمنعك ذلك من اقتحام غمار الآداب العربية بما فيها القديمة، وكانت تجربة الأدب والغرابة نموذجية في هذا المجال. فهل لك أن تحدثنا بعض الشيء عن هذه التجربة.

لكي ألزم نفسي بدراسة العربية بصفة مطردة انخرطت بعد الإجازة فيما كان يسمى آنذاك شهادة الأدب المقارن فتعلمت شيئا من العروض وشيئا من النحو، تعلمت مثلا من مُغْنِي اللبيب لابن هشام أنه يجوز لك أن تقول أكلت السمكة حتى نِصْفها بالرفع والنصب والكسر. إلا أن أكبر فائدة بالنسبة لي كانت في دروس النقد القديم التي كان يلقيها الأستاذ أمجد الطرابلسي. بفضلها قرأت ابن قتيبة وابن سلاّم الجُمَحي والآمِدي وغيرهم.

نعود مع الأستاذ كيليطو الآن إلى إحدى الجوانب البارزة في اهتماماته – وهي الوسائل المنهجية التي يشتغل بها، إذ يلاحظ أنك تعاملت مع عدة حقول من بينها التحليل النفسي واللسانيات والسيميولوجيا، فإلى أي حد كنت مقتنعا بجدوى هذه الأدوات في النقد الأدبي؟

هذا السؤال ألقي علي مرارا ولم أعد أدري كيف أجيب عنه. بصفة عامة ألاحظ أننا نشغل أنفسنا أكثر من اللازم بالحديث عن المناهج والمقاربات. العلوم التي ذكرت ينبغي دراستها، ولكن دون إغفال أنها لم توضع أصلا لدراسة الأدب، ودون إغفال أن دراسة نص أدبي مغامرة، وأعني بذلك أن الدارس يعرف أين يبدأ ولكنه لا يعرف أين ستقوده خطاه.

للأستاذ عبد الفتاح تصور متميز للكتابة، الشيء الذي انعكس على أسلوب كتابته. ما هي الأسس التي بنيت عليها قناعاتك حول مفهومك للكتابة؟

في اعتقادي أن الكتابة تبدأ عندما يلزم المرء نفسه بأشياء تبدو لأول وهلة تافهة، غير أنها ذات أبعاد هامة. تصور أن تكتب دراسة أدبية وتجد نفسك نافرا من كلمة "تعبير"، تحس أنها يجب أن تمحى من قاموسك. ستركب إذاك

الصعوبة لأنه لن يتسنى لك فيما بعد أن تكتب جملة من نوع: هذا البيت يعبر عن مزاج الشاعر، هذا المشهد المأساوي يعبر عن الأوضاع المتردية للمجتمع، هذه القصيدة تعبر عن الحب العميق الذي يكنه الشاعر لحبيبته، هذه القصة تعبر عن عقدة أوديب الخ. أقدم هذه الأمثلة بصفة كاريكاتورية، ولكن المقصود أنك بتخليك عن كلمة من الكلمات ستتخذ موقفا من النقد النفسي والنفساني والسوسيولوجي وستحرم نفسك من طرق التفسير المعتادة. ماذا سيبقى لك؟ ماذا ستقول؟ هنا ستجد نفسك وجها لوجه مع الكتابة. ثم تصوَّر أن تلزم نفسك عند الانتقال من نقطة إلى نقطة بحذف صيغ من نوع: ومن جهة أخرى، والملاحظ أن، وعلاوة على ذلك، وجدير بالذكر أن، وهذا يجرنا إلى الحديث عن، وخلاصة القول أن... حاول أن تطرح عنك هذه... كيف أقول؟ العبارات؟ تريد أن لا تستعمل كلمة "تعبير"، تطردها من الباب فتعود إليك من النافذة على شكل "عبارات"!

هل للأستاذ كيليطو مشروع كتاب يعمل على إعداده في القريب العاجل؟

أُعِدّ دراسة حول موضوع وجدته في **البيان والتبيين** للجاحظ وهو "القول في إنطاق الله عز وجل إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام، بالعربية المُبينة على غير التَّلقين والتمرين، وعلى غير التدريب والتدريج، وكيف صار عربيا أعجمي الأبوين". كما أشتغل بملاحظات الجاحظ في مقدمة **الحيوان** حول الكتابة ودلالتها ووظيفتها.

يلاحظ أن الأستاذ كيليطو يميل - علاوة على اهتمامه بالثقافة الفرنسية، إلى الآداب الإسبانية والإيطالية. هل هذا يعني أنك غير مقتنع بكمال الثقافة الفرنسية؟

إن أدبا أنتج غوستاف فلوبير ومارسيل بروست لا يمكن أن يكون إلا كاملا! الملاحظ أن النظرة إليه تختلف حسب البلدان، فمثلا من هو الكاتب الفرنسي المعروف في أوروبا الشرقية؟ إنه موباسان، كاتب لا يحتل لدى الفرنسيين إلا مرتبة ثانوية فإذا به يصير في جهات أخرى الممثل الرئيس للأدب الفرنسي. ولعل ذلك راجع لكون مؤلفاته سهلة الترجمة. أما في بلادنا فتوجد فئتان: فئة لا يهمها من الثقافة الفرنسية إلا النقد الأدبي الحديث، وفئة تتابع

الأدب الفرنسي بانتظام فتُلمُّ بتياراته المختلفة وتهتم على حد سواء بكُتابه الكبار والصغار. هذه الفئة لا تعرف عادة الآداب الأخرى إلا بصفة انتقائية، تستهويها أحيانا روايات إيطالية أو تشيكية أو أمريكية، ثم يضعف الافتتان فتعود إلى الأدب الفرنسي.

إذا دخلنا إلى مكتبتك، ما هي الانطباعات التي نسجلها لأول وهلة؟ (بوداعته وهدوئه المعهود ابتسم ورحب بي لزيارتها).

كما تعلم، لكل مكتبة ترتيب معيّن يختلف من شخص لآخر. في أعلى مكتبتي تجد الكتب التي لا أستعملها إلا نادرا، وفي الأسفل تلك التي أكرهها فلا أحب رؤيتها، وفي الوسط تلك التي أحتاج إليها في كل وقت وحين.

العلم، 3 دجنبر 1989

المعرفةُ لعباً

حوار مع محمد لفتح

ترجمة سعيد الحنصالي

في 1982 نشرتَ بحثا بعنوان الأدب والغرابة، وقد أشار عبد الكبير الخطيبي وهو يقدم للكتاب، إلى الجدة الجذرية لمقاربتك للنصوص، والمتعة المزدوجة التي تحدثها في القارئ: متعة اكتشاف المؤلفين الذين تقدمهم، ومتعة قراءتك أنت نفسك. والحال أنك اليوم فقط قررت مكافأتنا بعمل روائي هو خصومة الصور. سؤالي إذن هو الآتي: لماذا لم يعلن عبد الفتاح كيليطو الروائي عن نفسه إلا الآن؟

لست أدري هل يصح اعتبار **خصومة الصور** رواية.

بالطبع، فأنت في تقديمك تصف الكتاب بأنه نثر سردي.

طيب، لماذا فقط الآن؟ كما تعلم، فحتى في أبحاثي هناك اشتغال على الأسلوب. تتسلل فيها حكايات أبتكرها أو أعيد كتابتها. إن خاتمة الكتابة والتناسخ عمل أدبي، شكل من أشكال القصة.

بالتأكيد.

وحين نفكر في ذلك، نجد ثمة علاقة بين البحث وهذه الخاتمة السردية. ثم إن في الكتاب فصلا معنونا ب "رسالة من وراء القبر"، يمكن اعتباره سردا وفي الآن بحثا خاضعا للقواعد الجامعية الصارمة، بما أنني أدرس فيه نصا لمؤلف من القرن الخامس الهجري.

والعكس بالعكس، ففي عملك الروائي خصومة الصور نجد العديد من الفقرات والمقاطع التي يمكن اعتبارها مقالات.

هذا صحيح.

يقودني هذا إلى استحضار ميلان كونديرا الذي يدعو إلى فن للمقالة ذي طابع روائي على وجه التحديد.

أجل، أستطيع القول إنني في منزلة بين "الرّوائي"- لا أقول الرواية - والمقالة.

وهذا بالتحديد ما يمنح كتابتك أسلوبا غير قابل للتقليد، كتابة هي في الآن نفسه جامعية أكاديمية، لكنها وباستمرار موسومة بطابع اللعب.

بدون هذا الجانب، ثق بأنني لن أكتب.

الكتابة هي قبل أي شيء متعة؟

بالطبع! ما فائدة أن نكتب إذا لم نلعب في الآن نفسه بالكلمات وبالصور وبالذاكرة...

سأستشهد من جديد بكونديرا الذي يرى بأن: "السنن الوجودي للشخصية مكون من كلمات- مفاتيح". هل تؤيد هذا القول وتراه منطبقا على كتاباتك؟

ليس من الواجب دائما أن يعرف الكاتب كلماته-المفاتيح.

أقصد كيليطو، محلل النصوص.

حسنا، بما أنك تستحضر كونديرا، لنتحدث عن كتابه **الخلود**. هل نعتبره رواية؟ ثلاثة أرباعه تنتسب إلى المقالة. إن مظهر المقالة هذا والتأملات التي يعرضها كونديرا، كاتب يروقني كثيرا، هي ما أثار اهتمامي في **الخلود**.

دائما بصدد الكلمات، ما رأيك في اقتراح شارل بَايِي: "أن نجعل من دراسة الكلمات اشتغالا على الفكر"؟ حين نرى كيف ترجع إلى لسان العرب من أجل استمداد الدلالات المتعددة للكلمة والتحليلات الوجيهة التي تستنتجها، فذلك يقودنا إلى القول إن اقتراح بايي ينطبق تماما على "تجارتك" بالكلمات.

أجل، تفتح دراسة الكلمات آفاقا غير متوقعة. ف لسان العرب ليس فقط قاموسا بالمعنى المتعارف عليه. إنه كذلك - كيف أقول؟ - كنز ثقافي، ميثولوجي.

قاموس ثقافي وميثولوجي؟

خذ على سبيل المثال كلمة "شمس". ستجد من بين مرادفاتها كلمة "الغزالة"، وأن لها - أي الشمس - قرنين مثلها. تتساءل حينئذ: ما الذي يبرر هذا الربط؟ وليس هذا كل شيء: هناك فعل "غَزَلَ"، أي نسج، والنسيج له علاقة بالكتابة...

الأصل الاشتقاقي اللاتيني لكلمة texte هو textus الذي يدل على النسيج واللُّحمة.

فضلا عن ذلك، فالعلاقة بين النسْج، الحياكة، والكتابة، لا نجدها فقط عند اللاتينيين بل كذلك عند أفلاطون وعند العرب. كما ترون، هذا ما أسميه اللعب بالكلمات.

لعب؟ لكنه يفتح، كما ذكرت قبل لحظات، آفاقا غير متوقعة.

لا يخلو الأمر من مخاطرة. فاللعب بالكلمات يمكن أن يكون عقيما تماما، لكننا قد نتوصل أحيانا من خلاله إلى نتائج مُرضية.

لا يبدو سهلا هذا الاشتغال على الكلمات، وهذا البحث عن الروابط الرفيعة والخفية واللامحتملة التي قد تجمع بينها.

كان بول فاليري يقول: "الشكل ذو كلفة عالية".

الأدب الكلاسيكي l'adab هو الشكل المميز لأبحاثك. هل يلتقي هذا الأدب بما نعنيه اليوم عادة بالأدب؟

لا، على الإطلاق! فحسب الباحثين، الأدب كما نفهمه اليوم بدأ في نهاية القرن الثامن عشر في الغرب. ثم وصل هذا المفهوم في القرن التالي إلى العالم العربي. الأدب (بالمعنى الكلاسيكي) مفهوم مختلف، مرتبط بلا انفصام بهدف تعليمي، وهو تعليم يريد أن يكون فضلا عن ذلك مسليا. ربما يكمن هنا الفرق الكبير بين أدب adab والأدب بمفهومه المعاصر، وهو الذي لم يعد يقبل النزعة

الديداكتيكية. فما أن يرغب كاتب معاصر في أن يكون تعليميا حتى يصير مملا ومنبوذا. كان القدماء ينظرون إلى الأشياء على نحو مختلف، كانوا يرون أنفسهم وبشكل صريح ناقلي معرفة. بالنسبة إليهم، النص الذي لا يُعلِّم ليس أدبا حقيقيا.

في كتابه الفكر العربي، يعطي أركون تعريفا وجيها للأدب الكلاسيكي. أين تضع نفسك بالنسبة لهذا المؤلِف؟

محمد أركون اشتغل كثيرا على مفهوم **الأدب**، وكتب على وجه الخصوص أشياء هامة حول الأدب الفلسفي وهو الجنس الذي تميز بوضوح، على سبيل المثال، في كتابات التوحيدي ومسكويه. لقد أينع في القرن الرابع الهجري وما زال مستمرا في مساءلتنا ولفت انتباهنا.

لن أكون مخطئا، على ما أعتقد، إذا قلت إن الأدب الفلسفي عند الجاحظ هو بالأحرى الأقرب إلى نفسك؟

أجل، الجاحظ مؤلف يمتعني، أحب قراءته وإعادة قراءته.

هل الجاحظ ممتع وحسب؟

طبعا لا، لو كان ممتعا وحسب، فلن يكون **أديبا** بالمعنى الكلاسيكي، أي مؤلفا ينقل معرفة. لكن التعليم قائم عنده على اللعب. وقد عرّفه أحد معاصريه (ابن قتيبة) بأنه "يعمل الشيء ونقيضه". هذا هو الجاحظ.

ألم يكن التناقض يخيفه؟

كل ما يقوله الجاحظ مبني على التضاد او ما تسميه أنت التناقض، ذلك التضاد الذي يمكن أن يكون فنا. هو فن ضاع للأسف مع الجاحظ. علامة التناقض في أعماله ليست عيبا، إنها دليل ورغبة في معالجة مفهوم أو قضية أو شخصية من زوايا مختلفة ووفق إضاءات متعددة.

في بداية هذا الحوار تحدثنا عما سماه كونديرا بالكلمات-المفاتيح. أعتقد أن في كتاباتك تظهر اثنتان منها: العتبة والغرابة.

الغرابة والغرب والغروب والمغرب، بلدنا. إذا كنا نعيش منذ قرن في الغرابة، أفلا يكون ذلك بسبب اضطرارنا للحوار مع الغرب؟

والعتبة؟

ما أن نجتاز عتبة ما حتى نقتحم الغرابة.

بعبارة أخرى، الكلمتان والمفهومان مترابطان؟

أجل، منذ التقاء العالم العربي والغرب، هناك عتبة تم اجتيازها. نحن نرى بعضنا البعض من الجانبين.

نرى بعضنا البعض كما لو أننا أمام مرآة. يذكرني هذا بأحد نصوصك: "ابن خلدون والمرآة"، وبجملة قرأتها البارحة فقط في خصومة الصور: "الحمّام مرآة ملآى بالبخار". ألا تكون كلمة المرآة بدورها واحدة من الكلمات-المفاتيح في كتاباتك؟

المرآة تعكس وجهنا، لكن هناك مرايا أكثر فظاعة.

الآخرون، الآخر، الغرب؟

نعم، ربما، بالتأكيد... مرآة تشوه؟ هناك لعبة مرايا، لا أعرف كيف أعبر عن ذلك.

أنت تعرف أن إحدى الموضوعات المفضلة للكاتب الأرجنتيني بورخيس هي بالذات، المرآة. أفترض أن بورخيس ليس كاتبا يتركك في حال من اللامبالاة؟

أنت على حق، فبورخيس كتب أشياء كثيرة عن الثقافة العربية، ومن بينها نصوص عن **ألف ليلة وليلة**. وأنا أعتقد أنه، على نحو مبهر، ومن خلال قراءات غير متنوعة - فهو غير مختص في الثقافة العربية - نجح من خلال بعض الترجمات في تمثل روح الثقافة العربية. وهذا يعطي لأعماله لمسة خاصة لا نجدها عند كتاب أمريكا اللاتينية الآخرين.

أليس من المطلوب، وأفكر فيك بالأساس، القيام بدراسة للنصوص التي كتبها بورخيس والتي تتعرض للثقافة العربية الإسلامية؟

أشرف حاليا على رسالة أطروحة دكتوراه في هذا الموضوع، ترتكز على محورين: بورخيس والعالم العربي، بورخيس والشرق.

إنه خبر يفرحني. لتسمح لي، سأنتقل من بورخيس إلى عالم بلاغة عربي كبير هو عبد القاهر الجرجاني والذي خصصت له مقالا بعنوان: "الجرجاني ورواية الأصول". أفكر مباشرة في فرويد بما أنه مبتكر التحليل النفسي الذي صاغ مفهوم رواية الأصول وبالأخص مفهوم رواية العائلة. وهو مفهوم تستعمله في نصك عن الجرجاني. لكي ألخص: هل يسعفك التحليل النفسي في مقاربتك للنصوص الأدبية؟

لا أستطيع تجاهل إسهامات التحليل النفسي. فهو يعلمنا، لا سيما في الشكل الذي اتخذه عند جاك لاكان، نظرا وتطبيقا، يعلمنا أن نأخذ الكلمات مأخذا جديا. فيما يتعلق بالنص الذي كتبتُه عن الجرجاني، الأمر معقد جدا... كيف أقول؟ في هذه اللحظة تبدو الأشياء مبهمة في ذهني. لقد نسيت.

كتب أندري مالرو في أحد نصوصه جملة جميلة جدا بخصوص التاريخ على ما أعتقد حيث يقول بأن التاريخ مكوَّن اساسا من النسيان.

أجل، النسيان مهم. وأنت تعرف بالتأكيد طُرفة...

أبي نواس؟

تماما. حين أعلن عن رغبته في أن يصير شاعرا، نصحه أستاذه خَلَف الأحمر بحفظ ألف قصيدة عن ظهر قلب، ثم بعد ذلك طلب منه أن ينساها. مغزى الحكاية أن الإبداع لا يمكن أن يتم إلا على أساس النسيان. بدونه لن يكون هناك إبداع، وإنما مجرد تكرار واجترار.

نصيحة خلف الأحمر أتت أُكْلها إذن، بما أنني أفترض أنك تضع أبا نواس ضمن كبار الشعراء العرب؟

وبالتأكيد لأنه مارس فن النسيان.

لكن ألا يمكن أن نتساءل ما إذا كانت الطُرْفة حقيقية أو أن صياغتها تمت لاحقا.

لا يهم، هذه الحكاية جميلة بحيث لا يمكن إلا أن تكون حقيقية. كل حكاية جميلة هي حقيقية.

اتفقنا. وما عدا أبا نواس؟

مثل الجميع، أحب المتنبي. نَفَسُه الشعري لا مثيل له.

اسم ثالث؟

أبو العلاء المعري.

شاعر- فيلسوف؟

نجد في كتاباته خلفية ثقافية فلسفية واضحة، ممزوجة بفن فريد في السخرية.

المعري الساخر؟ المعري الأعمى، الرجل الذي لزم بيته أربعين سنة وصاح في أحد أبياته أن أباه جنى عليه حين جعله يأتي إلى هذه الدنيا.

نعم، نعم! كل ذلك يتم عنده جنبا إلى جنب مع فن السخرية. وهذا موضوع لم يدرس بعد.

مثال عن فن السخرية هذا؟

دخل يوما وهو في بغداد، بيتَ شخصية مرموقة وتعثر في أحد الحاضرين. صاح هذا الأخير: من هذا الكلب؟ أجاب المعري: الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسما... في الأدب، ينبغي أن تحمل الأفكار بصمة السخرية. ليست السخرية بالضرورة سلبية، إنها توفير مسافة إزاء فكرة ما.

استعملت للتو كلمة أديب. أود أن نتحدث كذلك عن القارئ وعن القراءة، وهما موضوعتان تطرقت لهما في كتاباتك. حول هذا الموضوع تحدثت عن حاجز إزاء القراءة يجد أصوله في الطفولة الأولى. لماذا؟

من أجل أن تكون قارئا، عليك في لحظة ما أن تتخلص من الأستاذ، وقبل الأستاذ عليك أن تتخلص من المعلم.

إذا كنت أصبت الفهم، ينبغي قتل صورة الأب هاته: صورة المعلم كما نفهمها بالمعنى الرمزي الفرويدي.

ينبغي إذن التخلص من المعلم والذهاب مباشرة نحو النص. لا يستطيع البعض أبدا إنجاز هذه القطيعة. طيلة حياتهم يجمعون بين القراءة وسلطة المعلم، فلا يجرؤون أبدا على الولوج وحدهم إلى كتاب أو رواية. ولا داعي لأن نبدي من جديد أسفنا لوجود أشخاص لا يقرأون.

في أحد المقاطع الأوتوبيوغرافية كتبت أن القراءة لم تكن مجال قوتك حين كنت تلميذا.

حبي للقراءة تزامن مع اكتشافي للرسوم المصورة : Miki le Ranger، Blek le Roc.

تذكرني بقراءات رائعة وساحرة من زمن الطفولة.

أجل، Roddy, Double-Rhum, le Professeur Occultis، أصدقاء كبار وسيظلون دائما أصدقاء بالنسبة إلى أبناء جيلنا الذين كانت من حظهم معرفتُهم. الرسوم المصورة إذن، ثم في يوم ما وبشكل طبيعي وغير معلن، انتقلت إلى قراءة الروايات. ولربما أول رواية قرأتها كانت **آخر الموهيكان** لفينمور كُوبَّر.

لنطرق الآن ضفاف قارة خرافية. ما سر افتتانك بـ ألف ليلة وليلة؟ سأكتفي بالإحالة على كتابك العين والإبرة.

كنت في سن العاشرة تقريبا حين قرأتها في طبعة بيروت في مجلداتها السبعة، وهي طبعة محتشمة لأن التلميحات الجنسية حذفت وتم محوها. لعلمك فقد صارت **ألف ليلة وليلة** موضة. في فرنسا هناك دراسات هامة جدا عنها لأندري ميكيل وجمال الدين بن الشيخ. يعد هذان الباحثان ترجمة لها لفائدة دار نشر لابْلِيَاد ذائعة الصيت.

لماذا كل هذه العناية؟

أعتقد أنها بدأت مع نص لتودوروف بعنوان "Les hommes-récits" ضمن كتابه **شعرية النثر** المنشور سنة 1966. نص قصير، لكن الجميع تعرض لتأثيره، هذا فضلا عن أن نشره تزامن مع تنامي التحليل البنيوي للسرد... ينظر اليوم إلى الليالي على أنها تحفة من الروائع، إلا أن الأمر لم يكن كذلك في الماضي. كان القدماء على ما يبدو لا ينظرون اليها بعين الرضا، لأن المحكي التخييلي لم يكن ذا صدى طيب، وبالأخص حين يفتقر إلى مُؤلِّف معلوم. والحال أنه لكي يتم الاعتراف بنص في الثقافة العربية الكلاسيكية، كان من اللازم أن يوقعه مؤلف معترف بقيمته.

لنتحدث عن النصوص والروايات المعاصرة، بطريقة عامة وغير مباشرة. ما رأيك في قول الكاتب الروماني شيوران الذي توفي مؤخرا: "مثلَ كل رجل، أنت ابنُ الرواية".

لا يخفى أن الرواية تقترح نماذج من السلوك وصورا من الحياة. ما أراد شيوران ربما أن يقوله، أن جزءا من أحاسيسنا وسلوكاتنا ذو أصل روائي. ليس شيوران أول من قال ذلك، لنتذكر فلوبير على سبيل المثال. ما الذي ترغب فيه مدام بوفاري؟ أن تعيش مثل بطلة رواية. دون كيخوطي كذلك، فهو ابن روايات الفروسية.

ربما انت نفسك، عبد الفتاح كيليطو، ابن الرواية، لكنك دخلت على التو إلى وضع الأب بإنجابك لعمل روائي هو خصومة الصور، والذي اخترت أن تقدم له بأبيات لإليوت: " لن نكفّ عن استكشافنا / وخاتمةُ سعينا / ستكون أن نَبلغ إلى من حيث انطلقنا / وأن نعرف المكان للمرة الأولى". **هل توافق على أن نختم حوارنا بسبر أغوار هذه الأبيات؟ تفضل.**

كيف يمكن للاستكشاف أن يتوقف؟ الاستكشاف الأدبي والموضوعات الوجودية والميتافيزيقية... فهل ينبغي اعتبار نهاية البحث منطلقه، على غرار الحية التي تعض ذيلها؟ لنقرأ بانتباه البيت الأخير: "وأن نعرف المكان للمرة الأولى". ولكن ماذا تعني المرة الأولى؟ لا يمكن استرجاع المكان الأصلي والعودة الى نقطة الانطلاق. فلا مفر من إبداعها.

"Le ludique savoir", *Le Temps du Maroc*, n° 4, 24 novembre 1995

المَكْتَبة

حوار مع جيمس غاشJames Gaash [2]

ترجمة إسماعيل أزيات

الضوء المنبثق من النافذة الواسعة المقابلة لنا يخلق شعورا بالدفء وبالمودة؛ إلى هذه الطاولة المستديرة تهيئ محاضراتك وتكتب؟

الستائر في هذه اللحظة مُزاحة – ثمة شمس، نرى العالم الخارجي، نسمع خفقان المدينة، خفقان الحياة. لكن في العادة، عندما يلزمنيِ الاشتغال، أسدل الستائر. لا إخال الشمس مؤاتية للنشاط الفكري، إنها حَكَم قاس وصارم لا يخفى عليه شيء، أوثر تجنب نظرته... هذه الطاولة المستديرة، المرتفعة قليلا (كم سنة وأنا أصمم على التنقيص من ارتفاعها) هي خير رفيق، كانت شاهدة منذ اثنتي عشرة سنة على المعركة الضارية التي أخوضها ضد الكلمات وبواسطتها، لنا ذكريات عديدة مشتركة... الصباح هو الوقت الذي أزاول فيه الكتابة. قبل أن أجلس إلى العمل، ألزم عددا من "طقوس الاستعطاف"، أبدأ بتدخين سيجارة. حين أصادف عقبة كبيرة أقوم بدورة داخل الشقة، باذلا الجهد حتى لا تغيب الفكرة عن ناظري، وتحديدا الصورة التي أقتفي أثرها والتي تتطاير من حولي كذبابة.

تؤمن في جامعة الرباط درسا في الرواية الفرنسية خلال القرن التاسع عشر، أتعطي، حين تكون في فرنسا أو في أمريكا، محاضرات حول الأدب الفرنسي؟

2. أنجز هذا الحوار على هامش نشر قصة «المكتبة»، التي صدرت لاحقا ضمن كتاب بحث.

قد يظهر لك الجواب غريبا اذا علمت أنه بالنفي. حين أُستدعى إلى الخارج فلكي أتكلم عن الأدب العربي؛ السبب يعود إلى كون كتاباتي عن هذا الأدب بالخصوص. أتصور أحيانا أني أتبعثر، ثم أقول لنفسي إن الاهتمام المنشد إلى أدبين خصب ومثمر: يسمح لي بعقد مقارنات ويجعلني أكتشف أشياء كانت ستظل في الظل لو كان الأمر خلاف ذلك.

مع أنك تكتب بلسانين إلا أنك لا تترجم كتاباتك الخاصة بك، أيكون ذلك مسألة مبدأ أم لأسباب تتعلق بالراحة؟

بالأحرى لأني أستفظع أن أعيد قراة ما أكتب. أحيانا أكون مجبرا على ذلك، لتصحيح مسودات أو مراجعة الوضع النهائي لكتاب في آونة صدوره: أحس عندئذ بانزعاج بالغ. تخيل ما كنت سأستشعره لو عَنّ لي ترجمة أعمالي: كنت سأتصادم بألم مع كل جملة، مع كل كلمة. أكثر من ذلك، كان سيستهويني هذا التعبير، هذه الصيغة، بل أن أعيد كل شيء من جديد، أن أعيد كتابة مجموع العمل. ستكون النتيجة نصا مختلفا ليس له إلا صلة غامضة بنص الانطلاق.

ألِلّسانين، بالنسبة إليك، نفس قوة الجذب؟

بما أن لي يدين، عندي إحساس أني أكتب العربية باليمين والفرنسية باليسار. هذا ما يسمى – أعتقد – الأَضْبَط (من يعمل بيديه كلتيهما)... شرعت في القراءة في سن الثالثة عشرة؛ كنت أستعير من المكتبة الأمريكية بالرباط، روايات مترجمة إلى الفرنسية، إدغار ألان بو، جاك لندن (لا أتذكر بتاتا اسم مؤلف سلسلة من الروايات البحرية بطلها أو إحدى شخصياتها الهامة تحمل الإسم: القبطان جارفيس). أول اتصال لي بالأدب تم هكذا بواسطة اللغة الفرنسية، المفتاح السحري الذي سمح لي بغزو أمريكا (يقال ل "غزا" في اللغة العربية "فتح"). لم أقرأ إلا في وقت لاحق الكتاب الفرنسيين... إذا كان اللسان الفرنسي عندي لسان متعة، فإن اللسان العربي كان بالأولى لسان واجب، على الأقل في البداية. كان تعلم اللغة العربية، بالنسبة لرفقاء القسم ولي أنا نفسي، يعني – كيف أقول؟ – إعادةَ الارتباط من جديد بأقرباء استُبعِدوا، فقدنا رؤيتهم منذ زمن بعيد؛ أقرباء طاعنون في السن، طيبون للغاية، مثيرون أحيانا

للسخرية، لا نزورهم إلا في الأعياد. إذا كان لي أن أنعت بكلمة هذين اللسانين، سأقول إن اللسان العربي تاريخي واللسان الفرنسي جغرافي.

كتبت في العين والإبرة عن ألف ليلة وليلة. هل ترى أن للقصة المغاربية اليوم تقليدا سرديا خاصا بها، تقليدا يعطي المثال بالانتقال من الشفهي إلى الكتابي، من الكلام إلى "الكذبة الروائية"؟

شأن **ألف ليلة وليلة** شأن قمم الأدب الأوروبي، **دون كيخوطي**، **الفردوس المفقود**، **فاوست**: الجميع يستشهد بها، لكن لا أحد يقرأها. نقول مع أنفسنا إننا يجب أن نطالعها، غير أننا نرجئ ذلك لوقت لاحق. إن تأثير **ألف ليلة وليلة**، باستثناءات نادرة (أحمد الصفريوي، الطاهر بنجلون)، لا يبدو لي محسوسا عند الكتاب المغاربيين. أيجب التحسر على ذلك؟ لا أدري. ألاحظ فقط أن الكتاب الأمريكيين الجنوبيين قراء كبار لهذا المؤلَّف.

في قصة "المكتبة" طفل يجتاز عتبة فضاء ممنوع بقراءته لكتاب مختلس. تتراكم، من جراء ذلك، نتائج مضحكة ومخيفة. أعندك شخصيا الإحساس بأن هذا الكتاب الغامض، والذي تظل حروفه مطلسمة، يحوي حكاية تخبئ أخرى؟

لقد كتبت النسخة الأولى من "المكتبة" سنة 1988. يصعب علي اليوم أن أحدد ظروف تأليفها. في ذلك الزمن شرعت في الاشتغال على **ألف ليلة وليلة**، كنت أهيئ العمل الذي سيكون عنوانه لاحقا **العين والإبرة**، والذي يتمحور موضوعه بالذات حول المكتبة، حول كتب شهرزاد. لا أدري تماما إذا ما كان هذا البحث هو أصل القصة أو العكس هو الذي حصل. إن النصين معا، في جميع الأحوال، تأثرا بقراءاتي آنذاك لروايات، لمحكيات لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بِ **ألف ليلة وليلة**، والتي يمثل فيها الكِتاب الشخصية الرئيسة: **اسم الوردة** لأمبرتو إيكو، **كتاب الرمل** لخورخي لويس بورخيس، **لو أن مسافرا في ليلة شتوية** لإيطالو كالفينو، **حكاية دون نهاية** لميخائيل إينْد. قد نكتشف في قصتي كذلك تأثير السلسلة البوليسية السوداء: القلق الذي يرافق الانتهاك، البصمات التي تفضح الجاني. أعتقد، بشكل أكثر عمقا، أن الموضوعة الرئيسة في القصة هي المتعلقة بالفضول المُحَرَّم. الباب الذي لا يجب فتحه موضوع متواتر في **ألف ليلة وليلة**، نعثر عليه أيضا في قصة Barbe-Bleue. يبدو أيضا أن للروائي

ألان رُوب غرِيّي رواية (لكن يجب التحقق من ذلك) ينظر أحد أشخاصها من ثقب مغلاق البَاب بينما في الطرف الآخر شخص آخر يفقأ له عينه بإبرة. أخيرا، وبما أن الأمر يتعلق بمكتبة تقتل، فلا يمكن ألا نستحضر الجاحظ الذي مات من كتبه التي سقطت عليه فسحقته...

دون أن أسعى إلى توجيه تأويل القارئ، أقول إني حاولت في "المكتبة" أن أخلق مناخا من الريبة، جوا مكتنفا بالأسرار، بل حتى مأساويا. لماذا الطفل وحده في الشقة؟ إلى أية شخصيات تحيل "on " التي مرارا ما تذكر وكثيرا ما يخشى منها؟ لماذا ولوج المكتبة ممنوع؟ على مستوى آخر: هل عاش الطفل "بالفعل" هذه المغامرة أم أن الأمر ليس إلا هذيانا ناتجا عن الحمى؟ هل ظل يقظان أم استسلم للنوم؟ وماذا لو لم يكن الطفل يقوم إلا بقراءة الحكاية الموجودة في الكتاب الذي كان، منذ البدء، بين يديه؟ لن أقول أكثر، لا أسعى أن أحل محل القارئ الذي يجب أن يبت بنفسه في معنى هذه القصة.

"La bibliothèque", *in Anthologie de la nouvelle marocaine*, Éd. Eddif, 1996

العلم، 12 مارس 2005

رجلُ أدَب*

حوار مع نجيب واسمين

ترجمة إسماعيل أزيات

تكتبون أعمالا ذات منزع نقدي، تمتدّ من نظرية الأدب إلى تحليلات تمسّ النّصوص العربية الكلاسيكية. كما أنكم تكتبون أعمالا أدبية تخييلية. نُشرت كتبكم في فرنسا وفي المغرب. وأنتم تُستدعون من قبل جامعات فرنسية وأمريكية. عملكم المعترف به اليوم كوفئ في مناسبات عديدة. أشكركم على قبولكم إجراء هذه المحاورة التي ستكون، آمل ذلك، منفتحة ومؤنسة.

عديدة هي التساؤلات التي يعجّ بها ذهن القارئ: لعبة الهزل أو الدعابة، مكر البراءة، المعنى بما هو سرّ، تصوير ما يدقّ عن الوصف... هاكم سؤالي الأول. أنتم أستاذ للأدب الفرنسي الذي لا تكتبون عنه، وكرّستم عنايتكم بشكل حصري تقريبا للأدب العربي الكلاسيكي الذي لا تدرّسونه، والذي في شأنه تكتبون منذ السبعينيات (أول مقالة لكم نُشرت في *Studia islamica*، عدد 43، 1976). هذه الوضعية، كما يبدو، ليست بمريحة. ما هي أسباب مثل هذا الانفصال؟

في الستينيات كانت أحاديث تدور، وإن بغير وضوح، حول صراع الثقافات، حول الهويّة، حول الاستلاب، حول الوعي الشقي. كان يُشيع هذه الأفكار عدد من المثقفين كانوا يقرأون فرانز فانون ويكتبون باللغة الفرنسية. أثناء تلك الفترة، كنت أهيّئ بحثا حول فرانسوا مورياك. لم أكن معتدّا بنفسي، كنت عاجزا عن المشاركة في المناقشات الرائجة وقتذاك. كان ثمّة حديث عن

"الرواية المغاربية"، واستشهاد بجورج لُوكاتش، ولُوسيان غُولدمان، وإشارة إلى عمل ذي عنوان عجيب، **درجة الصِّفر في الكتابة**. وحتى أساير العصر (كنتُ في الحقيقة وبالأحرى محاذيا لمركزه) قرّرت أن أنشغل بالأدب العربي، وبالضبط بالأدب الكلاسيكي. كنتُ أعتقد بسذاجة أنّ دراسة المؤلّفين العرب الكبار ستمنحني مفتاح هويت"نا". هذا هو سرّ العناية التي أمحضها للأدب العربي القديم.

تقودون مشروعا ثقافيا على هامش المناسبات الثقافية والنزعات السياسية؛ هذا ما يفسّر جزئيا، ربّما، غياب جدل معمّق حول كتاباتكم في المغرب وفي العالم العربي. غير أنّكم، من جهة أخرى، تحتلّون مكانة متفرّدة في المشهد الثقافي المغربي. فرغم أنّكم أستاذ للأدب الفرنسي إلاّ أنّكم تكتبون في هذه اللغة وفي اللغة العربية حول الثقافة العربية الكلاسيكية مستثمرين الأسئلة الجوهرية التي تطرحها العلوم الاجتماعية والمعرفة الجمالية التي يقدّمها الأدب والفنون. وحين تكتبون حول مؤلّفين معاصرين، فإنّ هؤلاء من مزدوجي اللغة، آتون من آفاق متعدّدة، وهم مهاجرون يرتحلون بين ضفّتي البحر المتوسّط. تضعون أنفسكم، بهذا الشكل، في ملتقى الثقافات، دون أن تبدون موقفا إيديولوجيا صريحا إمّا مع أو ضدّ هذه الثقافة أو تلك. هذا الشكل من الاستقلالية في المعرفة، يظهر أنّه لا وجود له إلاّ في دائرة الانعزال! هل في الإمكان أن تجلوا لنا نَسَبكم الثقافي؟

إني مدين بالشيء الكثير للقصص المصوّرة، لروايات المغامرات الأمريكية، لبروست، لكافكا. أنا معجب بالحريري، ميزةُ الإتقان عنده تخجلني. أمّا سلَفه الهمذاني، أعترف أنّه أحيانا يغيظني لشدّة ذكائه، إلاّ أنّه "ابتدع" جنس المقامة، وأنا مندهش من الجانب الارتجالي، ومن الطابع الذي يبدو غير مكتمل لمحكياته. كيف لي أن أنسى **ألف ليلة و ليلة** التي شرعتُ في قراءتها منذ الطفولة؟ مع ذلك، لم أُعِد قراءتها منذ نشري للكتاب الذي خصّصته لها، **العين والإبرة**. وأخيرا يبقى الجاحظ والمعرّي الكاتبين العربيّين اللّذين أوثرهما؛ أعود مرارا إلى آثارهما وأندهش باستمرار للمدى الواسع لفضولهما، لخفّة ذهنهما، لجرأتهما وللجانب الذي لا يفنى من عملهما. إنّهما، بالإضافة إلى ذلك، يجعلاني أبتسم؛ الدعابة أوالهزل شيء نادر وثمين.

هل تتوجّهون في أدبكم إلى جمهور خاص تودّون أن ترتبطوا معه بنقاش؟ أتفكّرون في قارئ مختلف لمّا تغيّرون لغة الكتابة؟

عندما أكتب فإنني أفترض قارئا مدينيا، فضوليا، متطفّلا، يمقت المستنسخات ويرتعب من إعارة كتبه. قارئ متسكّع على الضّفتين، متنزّه بمفرده، لا يحبّ العمل في المكتبات العامة، يذرع المدينة متوقّفا أمام ملصقات السينما، أمام واجهات متاجر الكتب ومحلاّت المقتنيات القديمة، وحين يكون حاضرا في مدينة أجنبية، فإنّه يلج المكتبات في كلّ يوم. إنّه كذلك قارئ يعتقد أنّ القدماء لم يقولوا كلّ شيء، لكنّه، ولكي يتثبّت من ذلك، يعمد إلى دراستهم، وبهذا وحده سيتجنّب "تكرارهم"، كما قال ناقد روسي.

لنا إحساس أنّ القيم الحقّة والقضايا السّامية لا توجد بالنسبة إليكم إلاّ عند المؤلّفين الكلاسيكيين، في أدب القدماء. يضاف إلى هذا أنّكم تعيشون الكتابة كمنفى، كغياب للزمن الحاضر! من أين جاءكم هذا الإيثار؟ لِمَ هذه الرّفقة للمؤلّفين الأموات؟

فعلا، لقد اشتغلتُ، بشكل أساس، على المؤلّفين الأموات. والغريب أنّني في هذه اللحظة بالذات، أتبيّن أنّي غالبا ما وصفت أو ذكرت موتهم: الجاحظ، ابن نَاقِيَا، المعرّي، ابن رشد... كيف التخلّص من كلّ هذه الجثث؟ أظنّ أنّ لها بعض أشياء تريد قولها لنا، شرط أن نقترب منها انطلاقا من أشياء أخرى، انطلاقا ممّا ليست هي، مثلا من الأدب كما يُكتب اليوم. هذا الأخير بدوره لا يُستَضاء حقّا، كما يبدو لي، إلاّ إذا عاينّا ما هو ليس بأدب، و ما لم يعد بأدب.

حين يستثير بعض الكتّاب في الوقت الحاضر رغبتكم في الكتابة، فإنّكم، بوجه خاص، تقتضبون في الكلام، لا تعبّرون عن فكرتكم بشكل مُطنِب. ما هي الصّلات التي تعقدونها مع أدبهم؟

لقد نشرتُ مقالات حول غويتيصولو، المؤدّب، المَليح، برادة، الصفريوي، وفي ملفّاتي خطاطات دراسات حول كتّاب حديثين آخرين. وعلى عكس ما يبدو فإني أتابع بعض ما يجري حولي.

لم يكن ما ذكرتُ إلاّ مجرّد ملاحظة. المؤلّف الأوروبي الحيّ الوحيد الذي اشتغلتم عليه هو خوان غويتيصولو. ما الذي عنده حضّكم على الكتابة؟ على أنّ هذا الكاتب الجوّال والذي هو، فضلا عن ذلك، مشدود ببعض الرّوابط الأخلاقية والصوفية إلى التقليد الإسلامي، معروف باتّخاذه مواقف في قضايا مدنية وسياسية عبر العالم (الدّفاع عن الأقليات الإثنية، عن المهاجرين، انتقاد التعصّب...). لكن، لو تسمحون لي أن أقول، فيما يتعلّق بشخصكم، فإنّكم، يظهر، تسكنون الثقافة كمن يسكن في معبد، بعيدا عن الحياة السياسية والعمومية. هل يُوجب الكون المجازي للكلمات مثل هذا الانسحاب، مثل هذا الانشغال بالذات؟ أكاد أتجاسر على القول إنّكم، كذلك، تتركون الانطباع بأنّ قضية، مهما كانت، لا تُنال بالقلم. ألا تعتقدون، مع ذلك، أنّ المثقف يفقد بعض ما هو جوهري فيه حينما يُشيح عن بعض ما يعنيه: مشكلات مجتمعه ومعضلات زمانه وأمور الحياة؟

قد تعتبرون أن جوابي لا يخلو من فظاظة، ولكن ثِقُوا أن لدي إحساسا بأنّي لست مثقّفا. فالمثقّف كما يشاع هو شخص يملك أفكارا ويكدّ من أجل إشاعتها عبر الكتابة أو عبر الكلام. هذا التّحديد قد ينطبق على العديد من الكتّاب والصّحفيين العرب؛ أنا أقدّرهم وأغبطهم، نعم أغبطهم، لأنّي أشعر دائما، وباندهال، أنّي لا أملك أفكارا، أفكارا، على أية حال، مبتكرة وشخصية. إذا كان عليّ أن أقدّم رأيي في هذه القضية أو تلك إبّان وقوعها، فلا يمكن أن أتلفّظ إلاّ بالتّرهات. يتهيّأ لي أنّ المثقّف هو شخص صادف، في يوم ما، مفكّرا، وسعى، بهذه الكيفية أو تلك، الى تقليده، الى إعادة إنتاجه. يكون قد خالط هذا المفكّر عن قرب، ولم ينأ كثيرا عن عالمه. و الحال أنّي لم أنل هذه الحظوة، لم أصادف أبدا مفكّرين من هذا القبيل؛ فأساتذتي في الإجازة لم يكونوا مثقّفين من حسن الحظ، وإنّما محلّلين جيّدين للنّصوص الكبرى .

إضافة إلى ذلك، يبدو لي أنّ المثقّف هو وارث (أو ناسخ) الخطيب الذي لم يعد له نفس الحضور الذي كان له. ننتظر منه إذن أن يمتلك مَلَكة الفصاحة، أن يتكلّم، سواء أكان في مجلس أم في تجمع، بقدر من السّطوة وأن يفتن المستمعين بلفظه. مجمل القول، أنا أُتمثّل المثقّف، ربما عن خطأ، كشخص له وجهة نظر

ويمتلك جوابا إِزاء كلّ سؤال، فهو شخص حازم لا يرف له جفن. أعتقد أني أبعد ما أكون عن هذه الحال، ولا أخفيك أسفي على ذلك.

لكن أن يُقال إنّي أحيد عن مشكلات المجتمع والعصر و"الحياة"، فلا أعتقد... فبمجرّد ما نكتب، نُحشر في خِضمِّ هذه المشكلات. ولعل هذه هي حال كل كتاباتي وإن بطريقة غير مباشرة. في "الكلمات النّابحات"[3] ، عرضتُ لمظاهر عدة من الازدواجية اللغوية. في"ترحيل ابن رشد" حاولتُ أن أفسّر الانقطاع الذي نُعاينه بين ضفّتي البحر المتوسّط. وهذا النص كتب تلبية لدعوة من معهد العالم العربي للمشاركة في مائدة مستديرة حول هذا البحر. خلال أسابيع عديدة بحثتُ عن موضوع ولكن دون جدوى. حاولتُ، مع ذلك، أن أتزوّد بالوثائق، لكن كيف يكون هذا التزوّد بصدد البحر المتوسّط؟ أخيرا، ولّما كنتُ على وشك العدول عن هذا المشروع، تذكّرتُ نصّا لابن عربي يصف فيه الكيفية التي من خلالها تمّ ترحيل جثمان ابن رشد من مراكش إلى قرطبة. جُعِل الجثمان على أحد جانبَي الدابّة، تعادله في الجانب الآخر مؤلّفات الفيلسوف. خمّنتُ أنّ هذا المشهد يضيء لحظة من تاريخ البحر المتوسّط، لحظة لا زالت متواصلة.

هل تؤمنون بسلطان الثقافة ؟

أومن بسلطان الكُتُب، أومن أيضا، و ربّما أكثر، بسلطان الأساطير.

"الجحيم الجوي" على بغداد استمر أربعين يوما ("دانتي الجديد"، نشر المقال فيما بعد كمقدمة لترجمة إبراهيم الخطيب ل الأربعينية)، ثمّة إشارة جدّ محتشمة مرّت كهبّة الرّيح إلى حدث فظيع جدّا و تراجيدي جدّا! لماذا هناك مثل هذا الوضع بين قوسين للزمن العربي الحاضر؟

3. "الكلمات النابحات" هي ترجمة تقريبية ل "Les mots canins" (ضمن كتاب جماعي مكرّس للإزدواجية اللغوية، *Du bilinguisme*، منشورات دونويل، باريس، ص 205 ـ 225، 1985). الجدير بالذكر أنّ هذا النص لم يحمل هذا العنوان في الكتابة و التناسخ، بل إنّ وروده فيه جاء على شكل خاتمة مؤلّفة من أربعة مقاطع. يقول المؤلّف: "أنا أتحدّث عن الكلاب؟ ماذا لو فقدت لساني (أو ألسني، على الأصح، لأنّني أتوفر على أكثر من واحد)، وأخذت بالنّباح؟ أطمئن بعض الشيء عندما أذكر أن لا أحد في مأمن من شيطان الكلاب. فعندما يفتح القارئ فمه، فربّما لن تصدر عنه وحدات صوتية، وحدات مميزة، وحدات دالة، و إنّما نباح مكرور رتيب." (الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ص 114 ـ 123، دار التنوير والمركز الثقافي، 1985 ؛ دار توبقال، 2008، ص. 89-96)

"الجحيم الجوي" عبارة لخوان غويتيصولو. لقد رافق حرب الخليج (1991) هذيان لا سابق له. السيادة كانت للخُطب، لا احتلال المواقع! ثمّ بعد ذلك، لا شيء. يبدو أنّ الصّمت أصبح القاعدة اليوم؛ نلاحظ تكتّما شبه مطلق حول هذه الأربعين يوما. الموضوع محظور. هاهنا مسلك سحري جدّ معروف: ما لا يُقال ليس بموجود...

إذا قيل لكم إنّ الثقافة أضحت عاجزة: لا تحلّ شيئا و لا تنقذ أحدا، هل ستستمرّون في الكتابة خدمة للثقافة، ولماذا؟

نعم، سأستمرّ في الكتابة لأساهم في مقاومة النسيان. أليست وظيفة الأدب الرئيسة أن يصون الذاكرة ويحفظها؟ إن هذا ليس بالأمر غير المجدي.

في مقاربتكم للنصوص تبحثون دائما على معاينة نقاط التّماس الأصلية، على زحزحة وإزاحة السّنن المتعلّقة بالمرجع، وعلى اكتشاف نقاط التقارب والالتقاء. وفي هذا البحث عن الموضوعات وعن البواعث تقرنون بغبطة بين المنهج والكتابة. هذا الاهتمام المضاعف الاستكشافي والاستيطيقي له عناءه وتعثّره. ما الذي أثار عندكم هذا التيقّظ النّشط لهذا الشكل من المقاربة النقدية التي تريد بأيّ ثمن أن تكون كتابة أوّلا وأخيرا؟

عند أواخر الستينيات قرأتُ العدد الثامن من مجلة *Communications*. كانت بالنسبة إليّ كشفا. كنّا، في الرباط، بعض أفراد لهم ميل إلى الاهتمام بالبنيوية. فيما بعد ذلك بقليل، اكتشفت مجلة *Poétique*، بدءا من عددها الثالث. تلك كانت مرحلة عمل وشغف وحماسة؛ كان للمعرفة حينئذ مذاق متميّز. ولي أن أقول إنّي تعلّمتُ كلّ شيء من خلال قراءتي لهذه المجلة. مع ذلك، لم أفلح في أن أكون منظّرا للأدب؛ و السّبب هو كوني طالعتُ عددا كبيرا من القصص المصوّرة ومن الروايات. ولذلك فمحاولاتي النقدية هي شبيهة بالحكايات أو بالأقاصيص.

توظفون بحذق في "الكلمات النّابحات" استعارة الرجل البدوي الذي يضل ليلا في القفر والذي لكي يهتدي إلى قومه يستخدم حيلة النّباح كسبيل وحيد باق. هل سيعثر عليهم؟ هل سيتذكّر، بعد هذا الفقد ودون أن يُصاب بعاهة، لغته الأم الأصلية؟ في خصومة الصور ينزل السّارد إلى أعماق ماضيه

متّخذا الطّفل الذي كانه مرشدا له. في قصة "المكتبة"، هناك مرّة أخرى طفل مغرم بالقراءة والذي بمجرد أن يفيق من نوبة حمّى، يلدغه فضول ممنوع مع خشية عواقبه؛ فضول الولوج إلى خزانة الكتب المقفلة في البيت حيث يجد نفسه فيه وحيدا! عقبات وانزعاجات عديدة ستجعل هذا المسعى (هذا الإغواء) صعب التحقّق ومخيفا. الطفل حاضر، قارئ متوحّد، له فضول إلى المعرفة، والمرشد المموّه للبالغ الذي أصبحه. في العادة، البالغ هو الذي يحكي للطفل. هنا، هذا الوضع الاعتيادي انقلب. لماذا حينما تحكون قصصكم تختارون استعارة الطفل الذي، وهو المتكلّم لغة بريئة وشفافة، يحاول أن يكتشف أسرار خزانة كتب محروسة من قبل حرّاس غير مرئيين؟ تارة نجد أنفسنا في الفضاء الفارغ والصامت للقفر، تارة في الفضاء المشبع بالبخار وشبه المعتم للحمّام (قصة "فصل في الحمّام").

الطفل هو القارئ المثالي، يقرأ من أجل أن يقرأ. القراءة عنده غاية في ذاتها. في حين يعتبرها البالغ غالبا كوسيلة، يقرأ من أجل أن "يقتل الوقت"، "أن يُثري لغته"، يقرأ بفعل التقليد، كأن يُقال له إنّ القراءة عمل مفيد وبواسطتها يصل المرء إلى المعرفة. الطفل يتعاطى لقراءة خالصة. صلته بالكتاب مماثلة لصلة الكلب بالعظم عدا أنّ الطفل لا يبحث عن "اللبّ"، عن معنى مخبوء أو عميق. وحده السّطح يغريه، ينزلق فوقه كأنّه فوق جليد.

في مقدمة خصومة الصور تقولون إنّ هذا الكتاب له بعض النّصيب من السيرة الذاتية. هذا المحكي يتضمّن بالتأكيد صلحا بين الذاكرة والخيال: الروابط بين عبد الله وعبد الفتاح مشوشة بفعل لعبة الاختباء المجازية. هل لحياتكم معنى أوتوبيوغرافي / روائي؟ هل تضعون مصاهرة أو مخاصمة بين هاتين الصورتين عن ذاتكم؟

ما حاولتُ القيام به في **خصومة الصور** هو أن أثبّت بعض لحظات، بعض هواجس طفولتي. مثلا، عارض الأفلام في السينما والذي لم أره قط، كان بالنسبة إليّ وجها أسطوريا؛ والصورة نفسها تنسحب على كائن لامرئي آخر هو من كان يزوّد الحمّام بالماء السّاخن، أو ابن مدير المدرسة الفرنسية يشرب، من شرفة نافذته، زجاجة من الحليب؛ زجاجة بأكملها له وحده، زجاجة سحرية

بالنسبة لطفل كان يعتبر الحليب سلعة نادرة وترفا ولم يكن يتمثّل الحليب إلاّ في صفيحة اللّبّان. زد على ذلك، فإنّ الزجاجة، إذا كانت ذاكرتي جيّدة، كانت شيئا عجيبا. كان الزّيت والعسل والماء يخزّن في خواب أو في قلل. ربّما يكون الإحساس بالآخر تولّد عندي، للمرّة الأولى، على هيئة زجاجة حليب...

هذه اللحظات التي يمكن أن ننعتها بأنّها ذات مغزى، ذات ميزة، هي بالتحديد جدّ نادرة، لا يمكنني أن أستدعيها عند الطلب. إنّها صور أثّرت فيّ، ظلّت مدفونة في نفسيتي، وكانت، دون أن أدرك ذلك، تطالب بالانتقال إلى الكتابة، وهذا ما تمّ الآن. أن ننعت هذه الصور بأنّها صور أوتوبيوغرافية، ليس له كبير معنى. لأنّ ما كنتُ أبحث عنه، على خلاف ذلك، أن أنتزع حمولتها الشخصية والخصوصية لأحوّلها إلى رموز. رموز لأيّ شيء؟ لأشياء كثيرة، ذلك ما آمله.

ألزمتُ نفسي، من جهة أخرى، بقاعدة في كلّ نص من النّصوص التي تؤلّف خصومة الصور: نهاية غير متوقعة، خاتمة مفاجئة. هذه إلى حدّ ما تقنية القصة. وفي الواقع، لا شيء يمنع القارئ من أن يعتبر هذا العمل مجموعة قصصية. لكن، ثمّة العديد من الصّلات بينها، ذات الطابع السردي والموضوعاتي، تسمح لنا بأن نقرأ المجموع كرواية. مرّة أخرى، ما كنتُ أبالي به، قبل كلّ شيء، هو التقاط الصور الهاربة.

كلّ عملكم الاختلاقي التخيّلي يمكن اعتباره كشكل متغيّر من الأدب، كشكل من هروب فوق عالم متخيّل لمتوحّد يبحث أن يجد له مستمعا وسط أصوات العالم المختلفة والمتعدّدة. هل هو، إضافة إلى ما سبق، إقرار بمعادلة تراجيدية بين الكتابة وبين العزلة؟ عزلة الكاتب بين الكتب والذي يستشعر عجزها أن تصير أفعالا!

هل قلتم عزلة بين الكتب؟ الأمر خلاف ما ذكرتم. حينما نفتح كتابا فكأنّنا نفتح نافذة على شارع يعجّ بالمارة، بالسيارات، يزخر بالأهواء، بالضوضاء

وباهيجان. غالبا ما ننزع، من جهة أخرى، إلى إقامة تعارض بين الكتاب وبين الحياة. لكن، هل ثمّة فكرة أو فعل ليسا، بوجه من الوجوه، مأخوذين من الكتب؟ نتخيّل القارئ متأمّلا في سكينة وفي رصانة داخل مكتبته، لكنّه في الحقيقة متورّط، منذور لكي يأخذ موقفا في ما يمكن أن نسمّيه تخاصم الكتب.

هل الكتابة بالنسبة إليكم مجال للبحث حيث تزاولون مهنتكم كأستاذ باحث، أو هي ملجأ رمزي فيه تمارسون حريتكم في التفكير، في التواصل مع الذات، مع الآخرين من خلال المؤلّفين الذين تعلّقون عليهم أو الشخصيات التي تختلقونها ؟

الكتابة ضرب من الدونكيخوطية. ذات يوم يقرّر قارئ ما أن يكتب، أن يصبح كاتبا كما هو شأن دون كيخوطي الذي عزم أن يصير فارسا مدافعا عن الأرملة وعن اليتيم.

نقرأ في أحد حواراتكم الحديثة أنّكم تكتبون كلّ يوم. هل يتعلّق الأمر بتمرين يومي فرضتموه على أنفسكم حتى لا تفقدوا الإحساس باليد أم أنكم تفعلون ذلك لغاية أخرى مختلفة تماما؟

يحدث لي ألا أكتب خلال أسابيع... غير أنّي أبذل جهدا لألزم نفسي بنوع من النّظام والانضباط. أمر يمنحني الشعور بأنّني أسيطر قليلا على الأشياء المحيطة بي.

لمّا تنهون دراسة أو محكيا، هل تتحمّسون، هل تتحسّرون على ما قلتم، على الكيفية التي قلتم بها ذلك القول، أم أنّكم تتحرّرون كلية دون أدنى إغراء للصّورة؟

أرتعب من إعادة قراءة ما كتبت. في الآونة الأخيرة قرأت من باب الواجب مخطوطة الترجمة الإنجليزية ل **الكتابة و التناسخ**. لم أكن فرحا بنفسي، ولكن، حين طالعتُ الفصلَ المعنون "رسالة من وراء القبر"، أحسستُني أرتجّ وأقول في نفسي: هل أنا مؤلّف هذا النص؟

كيف وجدتم الحياة الجامعية في أوروبا وفي أمريكا؟

ليست مختلفة كثيرا عن الجامعة المغربية. الجامعة إمّا أن تكون كونية أو لا تكون. وعن الجامعتيّن لا أستطيع إلاّ أن أنصح بقراءة رواية ديفيد لودج، **عالم صغير جدا** (*Small World*)[4].

Prologues, n° 13-14, 1998

العلم، 17 فبراير 2001

* الهوامش من وضع المترجم.

4. ديفيد لودج روائي وناقد أدبي بريطاني (1935)، انصبّت بعض أعماله الروائية على الحياة الأكاديمية في الجامعات البريطانية والصراعات المحتدمة في أوساط النخب الأدبية، متتبّعا ظواهر مثل التنافس والطموح والسعي إلى الظهور.

آخِرُ الموريسْكِيين

حوار مع أحمد أرارو، وميغيل أ. موريرا Miguel A. Morera

ترجمة محمد دربال

من خلال كل حوار أدبي نستشف، شئنا أم أبينا، صورة توجهها لعبة السؤال والجواب، لملء فراغ وإبرازِ حضور أو ببساطة لإشباعِ فضول. حوار اليوم، مع الكاتب المغربي عبد الفتاح كيليطو، يلبي هذه الرغباتَ. بهذا المعنى، هذا الحوار يخرج عن نطاق ما أسماه رولان بارط "لعبة الترقي الاجتماعي"، لأسباب عدة نذكر منها اثنين أساسيين: السبب الأول، حسب علمنا، هو أن هذا أول حوار بالإسبانية. السبب الثاني هو أن حضور شخصية أدبية مغربية بارزة من خلال مجلة ثقافية مهتمة بالدراسات الإسبانية، هو قبل كل شيء شهادة على عزم العجمية على كسر جدار الصمت واللاتواصل بين ضفتي المتوسط.

وما دمنا نتحدث عن الصورة (أساسية في كل ما يتعلق بالتواصل والحوار)، لنبدأ بواحد من مؤلفاتكم، خصومة الصور... السينما تخلق الأحلام، والأدب الأساطير. من خلال، ومع شخصية عبد الله، قارئ القصص المصورة، المولع بأفلام الغرب الأمريكي، عبد الله قارئ الروايات وقصص المغامرات، من خلال حكايتكم استعدتُ مقاطع من طفولتي، فهل أنتم واعون بإعادة بناء أحاسيس وعواطف جيل بأكمله أم هي الصدفة فقط؟ على كل حال نشكركم، من خلال عزلتنا كقراء، على هذا العرض المصور.

كانت رغبتي، حين أنجزت هذا الكتاب، أن يتعرف أقراني أو من هم قريبون من سني على أنفسهم من خلاله، أن يلتقطوا صدى ما. إذا سُمِع الصدى

سيكون مؤشرا على أنني لم أفشل كلية. فالشخصية التي تتحدث عنها هي ربما نمط، صورة، أي أنها، رغم طابعها الخصوصي الفردي، رمز لجيل حاولت رسمه وتصويره من خلالها. طموحي كان أن يحس القراء، عند اطلاعهم على هذا الكتاب، أنهم هم الذين كتبوه بأنفسهم. فإذا وجدتَ نفسك فيه فهذا يعني أنك كتبتَه...

لقد حققتم هذه الغاية بكل تأكيد... كيفما كان الحال أعتقد أن جوانب كثيرة من شخصية عبد الفتاح تبرز في عبد الله، السيرة الذاتية طاغية على الكتاب!

نكتب سيرة ذاتية، نحس بضرورة كتابتها، لما نكون قد قاسينا كثيرا. لكن معاناتي ولله الحمد عادية، ومسراتي أيضا. وقد نكتب سيرة ذاتية لتبرئة النفس، لما يحس شخص ما أنه مضطهد مطارد - أفكر في رُوسُّو- ، لما يشعر بضرورة التبرؤ والدفاع عن النفس. لم يكن هذا إطلاقا حافزَ تأليف هذا الكتاب. فما حاولت إنجازه هو التقاط بعض اللحظات المميزة من طفولتي ومراهقتي، لحظات أعتبرها غريبة، غريبة جدا. ككل إنسان، لدي ذكريات عديدة، يمكن أن تملأ خزانة إن أنا دونتها. لكن الذكريات التي تهمني هي تلك القابلة أن تصبح أدبا، ذكريات أخضعتها - كيف أقول؟ - للصنعة، لعمل دؤوب، لِما تعلمته من قراءاتي. ومن خلال ذلك العمل الدفين كانت الذكريات تطمح أن تصير أدبا، كما لو أنها تقول لي: اكتبنا، نريد أن نمر إلى المكتوب.

واحدة من الذكريات مثلا تتعلق بالحمّام، بلحظة حمام مأسوية: تتصورون الحمام؟ جمع غفير، الناس أمام حوض الماء الفائر وفجأة ينقطع الماء الساخن، لم يعد يجري. ماذا يفعل المستحمون؟ يتناولون سطولهم غاضبين ويأخذون في ضرب حائط الحوض المائي. لماذا يفعلون ذلك؟ لكي يسمعهم ذلك الذي يوجد في الجهة الأخرى أو في الأسفل، لكي يسمع صراخهم اليائس ويطلق الماء. فذكرياتي مثل هؤلاء المستحمين الذين يضربون على الحائط بسطولهم الخشبية، تتوسل إلي أن أحولها إلى مكتوب... فهذه ذكرى شخصية عشتها وعاشها أقراني، لكن لا يكفي أن أحكيها بطريقة عادية مبتذلة. ليس بإمكانها أن تشكل جزءا من الذكريات الغريبة التي أستحضرها إلا إذا تشبعت بإحالات أدبية. فتلك العتمة، ذلك الجمع العاري أو شبه العاري، ذلك اليأس الطاغي،

هذا إضافة إلى الانتظار، وهو انتظار لا يمكن أن ينتهي إلا بواسطة كائن لا يراه أحد منهم، كائن لامرئي.

لكي لا أخفيكم شيئا، لما كنت أكتب هذا النص أو هذا المقطع كنت أفكر في الكوميديا الإلهية لدانتي. كنت أفكر في مشهد من العالم الآخر، مشهد من الجحيم (والحمام مقدمة له، أليس كذلك؟)، حيث الذين يوجدون فيه يأملون خلاصهم، وهو خلاص صعب إشكالي. ذكريات أدبية بصفة الجمع، لم أكن أفكر فقط في دانتي، كنت أفكر أيضا في مشهد النبي موسى لما ضرب الصخر بعصاه فجرى الماء. هكذا، لما ترتبط الذكرى بنصوص أدبية، بحمولة رمزية، فإنها تكتسي صبغة مميزة وتتحول لشيء قابل للحكي.

كلما زرت مدينة قديمة، الرباط، فاس أو مكناس، لا يمكنني ألا أفكر في هذا النص، لأن الحمام في الواقع جهنم، وبفضلكم تأكدت أننا ننزل دائما بعض الأدراج...

وعند دانتي أيضا ننزل، و كلما نزلنا يزداد العذاب. وهناك شيء آخر، ذلك الكائن اللامرئي الذي يوفر الماء...

كائن أسطوري؟

يوجد تحت، تحت الأرض، وله علاقة بالماء والنار. وبالتالي فهو شبه كائن وثني، وهذا يذكرنا بتصورات إغريقية، ربما هِيفايِسطُوس، إله النار والحدادين، لا أدري... لنقل إنني حاولت الاشتغال على رموز بدون تجليتها، لأن الرمز إذا صار جليا تحول إلى أليغوريا، فكرة جامدة؛ إنني أحاول أن يكون التأويل متعددا، يلفه الغموض... هذا الكائن المختفي وراء السور وتحته، هذا الكائن اللامرئي، له شقيق يشبهه في الرواية: التقني السينمائي، الذي لا يراه أحد: لا يطلق الماء وإنما الصور، ويفرض قانونه. هو خالق بشكل ما لأنه يعرض عالما بأكمله على الشاشة.

ذكرتم كلمة رواية: خصومة الصور تطرح، بشكل غير مباشر، قضية التصنيف أو النوع، فهي قبل نشرها خلقت إشكالا للناشرين وربما أيضا

للقارئ النمطي، لكن إضافة لهذا الجانب الذي تناولتموه في مناسبة أخرى، هل يمكننا أن نؤكد أن قضية النوع تخترق كل هذا الكتاب، بل ربما كل مؤلفاتكم؟

قال ديدرو، في القرن الثامن عشر، ما مفاده: أنا لا أكتب كتبا، أكتب صفحات. يعجبني هذا الإقرار. لأنني أيضا - وأعتذر عن هذا التبجح - لا أستطيع كتابة كتاب، رغم أنني نشرت مجموعة من المؤلفات، فهي ليست في الحقيقة كتبا، بالمعنى الضيق للكتاب، أي شيئا مكتملا، شيئا له بداية ونهاية، ويفترض عرضا ينتهي بخاتمة ضرورية. كتبت صفحات، ينطبق هذا على **الكتابة والتناسخ**، **على لسان آدم**...

هل **خصومة الصور** رواية؟ وإن لم يكن هذا الكتاب رواية فما هو إذن؟ يمكن اعتباره مجموعة من القصص، وبالفعل يمكن التعامل مع كل فصل على حدة. لا شيء يرغمنا على قراءته دفعة واحدة وحسب التسلسل المقترح. ومع ذلك فالكتاب ليس بالضبط مجموعة قصصية، لأن بعض الشخصيات تعاود الظهور في فصول مختلفة، هذا إضافة الى روابط موضوعاتية (أشرت من قبل إلى راعي الماء وإلى التقني السينمائي). لهذا يتعين البحث عن نوع يمَكِّن من قراءة النصوص بشكل مستقل، وفي الوقت ذاته يكون ثمة خيط ناظم. فإلى أي نص، إلى أي نوع يمكن الرجوع لنجد شيئا مشابها؟ أفكر، مثلا، في الرواية الشطارية الإسبانية: يمكن أن نقرأ فصولها بشكل مستقل، لكن هذا لا يستساغ تماما، لأننا مرغمون على الإنتباه للسياق، لموقع هذا الفصل أو ذاك في مجموع العمل. وما قيل يسري على **لثريو دي طورمس** (*El Lazarillo de Tormes*)، وعلى **البسكون** (*El Buscón*)، وعلى **غوثمـــان دي ألفارشـــي**(*Guzman de Alfarache*)... أحيل طبعا على الجنس الشطاري، على بنيته، لا على موضوعه. وفي الأدب العربي قد أحيل على مقامات الهمذاني، التي تتكون أيضا من نصوص مستقلة، لكن بطلها، وإن اختفى في بعض الفصول، فإنه يظهر في جلها، مما يشكل تناغما وانسجاما.

في أغلب قصص خصومة الصور **هناك حوار رائع بين ما نفترض أنه الحياة، الواقع أو أثره، ونوع ما (نص، رواية، قصص مصورة، صورة، فيلم...). على**

سبيل المثال، مواضيع الموت، الحب، الجنون، الزمن... تتجلى كلها من خلال الخيال. هل يمكننا أن نقول إن الحدود بين "كتاب الحياة" (التعبير لكم) والخيال عند كيليطو، إن لم تكن غير موجودة فهي على الأقل صعبة التحديد؟

وماذا لو كانت الحياة ثمرة لكتاب! ولنا أمثلة كثيرة على ذلك، دون كيخوطي مثلا. فالحياة بالنسة له هي فقط انعكاس لكتاب أو لكتب. في خصومة الصور لم أتكلم عن دون كيخوطي عبثا (ينصرف ذهني الى الفصل المعنون "بنت أخ دون كيخوطي").

هناك دائما إحالة على نص، مكتوب أو مرئي، الشخصيات، الأفكار، المشاهد، كلها تبدو وكأنها منعكسة، مضاعفة، مستنسخة... هل يتعلق الأمر بلعبة مرايا أم برغبة دفينة لإبراز الوشائج بين الواقع والخيال؟

قبل كل شيء، فيما يخص لعبة المرايا، أعتقد أن تكويني الجامعي، الذي لم أستطع التخلص منه، له علاقة بذلك. هذا يعني أنني كجامعي قرأت الكثير... ولا أستطيع التخلص من معارفي، عليها أن تظهر وتتجلى... فقد لاحظتم ربما في خصومة الصور أن المقالة و التأملات تتآلف مع السرد، هناك معرفة أعرضها، أبرزها...

وهي منسجمة تماما مع السرد، والقارئ لا يحسها زائدة أو خارج السياق... و بالفعل هذا الحوار بين السرد وتلك المعارف هو ما أوحى لي بفكرة التشرب الموجود بين "الواقع والخيال"...

كيف يمكننا أن نتصور شيئا واقعيا لم تصله عدوى الأدب؟ جملة بسيطة في حوار عادي تحيل على الأدب. إذا قلت مثلا "حَلَّ الليل"، فهذه العبارة تفتح سلسلة من الاستحضارات الأدبية. كيف يمكننا تحرير الواقع من الأدب؟ هل يوجد واقع غير مشبع بالأدب؟

هذا الكم الهائل من المشاهد الذي يشكل خصومة الصور، هذا الزخم الغزير من الفضاءات الأسطورية: المدينة القديمة، البيت، الفناء، المدرسة، الزقاق، المسيد، الحمام... الذاكرة - ذاكرة الساردين - هي أساسا مجموعة

متتالية من الصور، ألبوم من الفضاءات والأزمنة خلده سرد ذو صبغة مزدوجة، دائما بين حب الصور ومجها. هل هذه هي حقيقة الذاكرة، خصومة صور؟

لنقل إن خصومة الصور، بالنسبة لمغربي من جيلي، يمكن أن تشير إلى نزاع، ليس عنيفا بالضرورة، بين ثقافتين، بين صور تمثل أو تبرز ثقافتين. فالصورة مستهجنة من طرف كل الوسائط التي يتحدث عنها الكتاب، هي بالكاد مقبولة، ليست ممنوعة صراحة ولا مباحة: هي فقط مستحملة، هذه هي الكلمة. لا أدري هل كان آباؤنا ينظرون بعين الرضى للقصص المصورة؟ أنا شخصيا كنت أقرأها سرا... ليس فقط الآباء، فحتى المدرسين الفرنسيين كانوا يصادرونها لما كانوا يباغتوننا ونحن نقرأها. كانت مريبة، بينما أصبح الآباء اليوم يقتنونها أسبوعيا لأطفالهم، أصبحت عادية، لم تعد تطرح أية مشكلة. وهذا هو ربما جوهر خصومة الصور...

من ناحية أخرى هناك لوعة (passion) الصور، بالمعنين معا. حب الصور والقلق الذي يرافق التخفي لمشاهدة فيلم أو قراءة قصص. ويبدو أن ذلك الشخص الموصوف في الكتاب، يشبه شيئا ما وهو يقرأ (أغامر بهذه المقارنة) كريستوف كولمبوس لما اكتشف أمريكا. عالم جديد ينفتح أمامه، عالم لم يكن أبدا يتوقعه. وفي الوقت نفسه، لا يتعلق الأمر فقط باكتشاف الصورة، بل أيضا باكتشاف الأدب. بالنسبة لي، لأقراني (ولأول مرة!)، لم يكن الأدب منفصلا عن الصور. في المدرسة مثلا، كتب القراءة مصورة، والروايات أيضا. ثم كيف كنا نختار قراءاتنا؟ بالنسبة للأطفال، وربما حتى بالنسبة لبعض المراهقين، فكرة المؤلف غير واردة. يثقون في الصور، يفتحون الكتاب، وإذا أثارت انتباههم صورة ما، فتلك رواية جيدة. فإذا كنا نحن البالغين نقرأ انطلاقا من إسم المؤلف، فالأطفال واليافعون يقرأن من خلال الصور.

ما هو الأكثر تأثيرا: نص خالص أم نص مصور؟

لما نفكر اليوم في دون **كيخوطي** نستحضر صورته كما رسمها غوستاف ضُوري (Gustave Doré). هل هي انعكاس إيجابي؟ أكيد، لكنها في الوقت ذاته تحد من الخيال. لا يمكننا اليوم تصور دون **كيخوطي** دون استحضار رسم

ضوري. أما النص الذي يأتينا بدون صور فيترك لنا حرية رسم الشخصيات وتخيل ملامحها.

اسمح لي أن أعود إلى عبارة استعملتها من قبل لما قارنت روايتكم خصومة الصور بألبوم من الصور لفضاءات وأزمنة خلدها سرد مزدوج... كقارئ أحسست أن تلك الشخصيات لا تحسم، أبدا، موقفها من تلك الصور، هل هي مع أو ضد الصور التي احتفظت بها عن ماضيها، أعتقد أنها تتقاسم الموقفين... هل الغموض هو ماهية الذاكرة؟

مع أو ضد؟ لننطلق من نموذج: هل فقيه المسيد صورة إيجابية أم سلبية؟ أعتقد أنه يجسد القيمتين. كان من السهل أن أجعل منه كائنا سلبيا، فنحن عادة ما ننظر إليه كجلاد. لم أنصع لهذا الجانب فحسب، لا، لا. لقد حاولت أيضا أن أتقمص نظرته إلى العالم. فمثلا، لما كان في المقبرة، حزينا شاردا، كان ربما يفكر في موتاه... وأيضا حكاية الطلبة الذين يحملونه وهو مريض خلال الحج، ينتهي الفصل بمشهدهم وهم يحملونه على أكتافهم. إنهم يحملون، في نهاية المطاف، ثقافة الماضي، لم يستطيعوا التخلص منها، ولعلهم لا يرغبون في ذلك.

دائما بخصوص الكتابة والصورة، الكتابة والتجسيد، تقولون في "العرب والكتاب" (ضمن لسان آدم): "بالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجودا وما لم يوجد بعد". هنا أيضا، إذا لم يخني فهمي، فالثقافة العربية المعاصرة تصطدم بقضية التمثل (أستحضر فكرة الكتاب الذي يمثل ثقافة بكاملها) وبإشكالية الصورة. هل هذا راجع لرفض العرب للصورة التي كونها عنهم الآخر (رفض الكتاب الذي يمثلهم في عيون الآخر)، أم فقط راجع لعدم امتلاكهم لوجه؟ أفكر في هذا الإطار خاصة في القدَر الغريب والمتناقض للعرب: تحريم التصوير جعل أسلافنا بدون وجه، لكن هذا لم يمنعهم من امتلاك صورة عن أنفسهم (الكتاب، الأدب). أما الأجيال الجديدة فهي من ناحية عرفت الحداثة، كما تقولون، بفضل الصورة، فهي اذن تمتلك وجوها (صورا) تسمح لها بالوجود خارج ذاتها، لكنها من ناحية أخرى لا تتوفر مع ذلك على أدب يمثلها. هل فقدان هذه الصورة وهذا التمثل هو ثمن هذا الفتح؟

كل عربي اليوم مرغم أن تكون له صورة، بطاقة هوية وبالتالي صورة. في فصل "تمرد في المسيد"، تعود أحداثه إلى بداية الخمسينيات، وصف لفقيه المسيد سالف الذكر: يكره الصورة والتصوير، إلا أنه لكي يذهب إلى مكة للحج، لكي يؤدي فريضة دينية، وجب عليه أن يكون له جواز سفر، وبالضرورة صورة شخصية. للقيام بواجب ديني وجب عليه التنازل عن مبدأ كان متشبثا به، عدم السقوط تحت إغراء الصورة... وبعيدا عن هذا المثال أعتقد أن مشكل العرب اليوم أنهم لا زالوا يبحثون عن صورتهم بين الآخرين. هم حذرون: ما أن يتعلق الأمر بالصورة التي يكونها عنهم الآخرون حتى يصبحوا فجأة حَذِرين.

هل يتعلق الأمر بقلق ثقافي؟

هو ذا التعبير الصائب. هناك فعلا قلق ثقافي وراء هذا الموقف. كيف يفكر فِيّ الآخر؟ كيف يتصورني؟ أعتقد أن هذه واحدة من المشاكل الجوهرية للعرب.

إنه أمر غريب، مع ذلك، أن نلاحظ أن الولوج إلى عالم الصورة وإلى الحداثة يحدث بالضبط في اللحظة التي يفقد فيها العربي صورته الأخرى، الأدب بالمعنى العربي القديم، فالقضية دائما قضية تمثل. إن لم أخطئ فأنتم تقولون في كتابكم إن هذا هو ثمن هذا الفتح...

فتح، لكن أيضا، ربما، فقدان. ما الذي فقده العرب؟ لا أدري، حينما كتبت هذه الجملة، ربما كنت فقط ألهو بالألفاظ... لا أدري ماذا أضاعوا.

الجنة؟ يقال إن العرب يحنون إلى الفردوس المفقود... الماضي... الأندلس.

فقدوا الفردوس، لكن كيف يتعين أن نتصوره؟ أضاعوا فكرة تفوق لغتهم وأدبهم، هذا ما فقدوه. لم يكونوا بشكل عام على اطلاع بالآداب الأجنبية (باستثناء مظاهر من الأدب الفارسي) إلى أن اكتشفوا أوروبا وباغتتهم الحداثة. فالعالم كان إذن بالنسبة لهم يمتاز بالكمال. لكن بعد الولوج إلى الحداثة وجدوا أنفسهم مرغمين على تعلم لغات أخرى ومعرفة آداب مختلفة. لهذا خَبَروا ما يشبه الطرد من الجنة. ذلك أن العيش في كنف لغة واحدة هو في نهاية المطاف كالعيش في قماط من حرير، هو أن نكون محميين بهذه اللغة وبهذا الأدب، بنظام من القيم، وفجأة يتخلخل كل شيء لما نكتشف الآخر.

لوكانش يقول الشيء نفسه لما يتحدث عن الرواية، يقول إنها ظهرت لما أصبح العالم مبهما، إشكاليا وغنيا... وهذا الغنى هو الذي كان وراء اختفاء المعنى الإيجابي الذي كان يقوم عليه العالم: الشمولية... أعتقد أن الكاتب المغربي، حين يكتب، يطرح على نفسه سؤالا جوهريا: هل علي أن أكتب كأسلافي؟ لمن يجب أن أكتب في هذا العالم الإشكالي؟ وهكذا يبدأ يقارن القيم والأفكار، و...

هذا ما حصل بالضبط، صار العالم إشكاليا. من قبل كان لكل سؤال جواب. أما الآن فقد غابت الأجوبة أو أصبحت متعددة. و كما قلتم أصبح الكاتب يحس أنه لا يستطيع الكتابة كمن سبقوه. بشكل أو بآخر، يكتب المؤلف العربي للعرب، ولكن أيضا للآخرين.

الشيء الذي يضيف إشكالا آخر: كتابة رواية، كجنس أوروبي، يفرض نظرة ثقافية أوروبية على واقع عربي... بالنسبة للكاتب العربي بشكل عام، يشكل هذا نوعا من التعذيب.

على كل حال هناك بلبلة، مرارة: الروائي العربي لا يجهل تفوق أوروبا.

هذا "الكتاب الذي لا يوجد بعد"، "الكتاب الآتي" بالنسبة للعرب، ماذا ينقصه ليرى النور؟

في كل الأحوال، الكتاب الراهن يتحدث عن العالم العربي وعن أوروبا. وكما تعلمون، إذا استثنينا السِّيَر، لا يكاد يوجد تقليد روائي عند العرب، لهم تقليد قصصي، فالرواية الحديثة برزت تحت تأثير أوروبا. وعما كانت تتحدث الرواية العربية في نشأتها، خلال القرن التاسع عشر؟ عن أوروبا. نعم، هذا يعني أن موضوعها أو جزءا من مواضيعها، أوروبي. يمكن أن نذكر أمثلة كثيرة على ذلك. ليس فقط الروايات المكتوبة بالفرنسية، أفكر على الخصوص في الروايات المكتوبة بالعربية؛ بل أكثر من ذلك، أتساءل إن لم يكن التأثير الأوروبي أقوى في الروايات المكتوبة بالعربية مقارنة مع تلك المكتوبة بالفرنسية.

بعد اختفاء مفهوم الأدب العربي القديم لصالح la littérature، كما توضحون في كتابكم حول المقامات، أي منذ القرن التاسع عشر، هل هناك

تلميذ حاول إحياء أساتذته، أو كاتب حاول استرجاع سابقيه؟ ألم تتم إعادة كتابة الأدب العربي القديم لحد الآن؟

بلى، لقد تم اكتشاف رواد أوروبيين لبعض المؤلفين العرب القدامى. أنا واع بما أقول. **فرسالة الغفران** مثلا (القرن الحادي عشر) التي تتحدث عن العالم الآخر، الجنة والجحيم، غدت وكأنها من تأليف دانتي، صاحب **الكوميديا الإلهية** (القرن الرابع عشر)! هذا يعني أن الاهتمام ب **رسالة الغفران** مرده لوجود "سابقة" أوروبية. بالإضافة لكل هذا هناك من يأسف لغياب المسرح عند العرب القدامى، بينما كل ما في الأمر أنهم لم يروا ضرورة لذلك.

هذا يجعلنا نفكر في بورخيس!

واضح أن كل ما أقوله هنا بورخيسي.

من ناحية أخرى، ألا يمكننا اعتبار أن "إعادة كتابة" المقامات قد تمت، ولو جزئيا، في بلدان أخرى؟ في إسبانيا مثلا، حيث تم تقليدها من طرف الرواية الشطارية التي تعتبر أصل الرواية الحديثة التي ستتوج بظهور دون كيخوطي لسرفانتيس؟

نعم يمكننا الحديث عن إعادة كتابة المقامات من طرف الرواة الشطاريين، لكن، وهذا شيء مدهش، الرواية الشطارية و المقامات يشتركان في الموضوع نفسه، المحتال، المهمش، ومع ذلك فمؤلفو النوع الشطاري الإسباني لم يعرفوا المقامات. لا توجد أدلة على معرفة المقامات من طرف الكتاب الإسبان.

لكن بعض الباحثين الإسبان لهم أدلة على تأثير المقامات في لثاريو، البوسكون، والغوثمان...

هذا شيء سار، لكن الجواب الذي ربما كان يرضيني أكثر هو أنه في فترات متباعدة في الزمن يعاود النوع نفسه الظهور بدون أن يكون هناك اتصال... يمكننا مقارنة **مقامات الحريري ولاثاريو دي طورمس**: تتكون **مقامات الحريري** من خمسين فصلا، وعلى الرغم من حضور البطلين في كل مناسبة فإن الفصول غير مترابطة، على عكس ما يحدث في **لاثاريو دي طورمس**. وهذا ما جعل البعض يأسف لكون **مقامات الحريري** ليست رواية. لماذا؟ لغياب الخيط

السردي الناظم. لكن الحريري لم يكن يفكر إطلاقا في إنجاز رواية، كانت له انشغالات أخرى.

بدون أن نشاطر الذين "يحزنون لعدم قدرتهم على إعادة كتابة التاريخ"، حنينهم الذي لا عزاء له (أنظر "ترحيل ابن رشد"، ضمن لسان آدم)، هل المسرح العربي كان سيكون على هيئة أخرى لو أن ابن رشد ترجم "بشكل صحيح" فن الشعر لأرسطو؟

أولا، ابن رشد الذي كان يجهل اليونانية ليس هو المسؤول عن هذه الترجمة الخاطئة. فقد اعتمد على ترجمة تقدمت زمنه بقرنين، على الأرجح ترجمة متَّى بن يونس النسطوري. ماذا كان ابن رشد يعرف عن الأدب الإغريقي؟ كان على علم بما توفر في زمانه عن الفلسفة اليونانية، لكن... أعود إلى مترجم فن الشعر، هل أخطأ؟ ألم يكن يعرف معنى المأساة والملهاة؟ ولماذا لا نفترض أنه كان يعرف معناهما ولم يجد لهما مقابلات عربية، وبالتالي اقترح الكلمة الأكثر قربا للمأساة وهي المديح، لأن أبطال المأساة نبلاء، واقترح الهجاء للملهاة، لأن الملهاة تتضمن هجاء للشخصيات؟ هكذا يمكن أن نتوهم أنه كان على دراية بما يفعل، أو ربما، - لكن هنا يتدخل خيالي - كان يعرف المعنى لكنه لم يرد نقل معرفته للآخرين. ربما كان يريد أن يبقى العرب عربا، أن لا يتغيروا. هذه فرضية بشكل ما جديرة بأومبرتو إيكو. يمكننا أن نتخيل رواية حيث المترجم يعرف، لكنه يأبى أن يبوح بالسر.

من ناحية أخرى، يقال إن العرب لو اكتشفوا المسرح لكتبوا أعمالا مسرحية. ليس بالضرورة: لا يكفي معرفة المسرح لكتابة مسرحيات، وبالأحرى مسرحيات رائعة. يجب أن لا ننسى شيئا مهما: في اليونان كلها، كانت أثينا هي شبه الوحيدة التي برزت بإنتاجها المسرحي الممتاز، وهذا الأمر دام قرنا وبعد ذلك انتهى كل شيء. يعني هذا أن هناك فترات مواتية للمسرح وأخرى لا. ومهما يكن، منذ أكثر من قرن ونصف اكتشف العرب المسرح الأوروبي، فماذا كانت النتيجة؟

في أعمالكم النقدية والإبداعية على حد سواء، هناك دائما إحالات على ألف ليلة و ليلة وعلى الكيخوطي (العين و الإبرة، **"الكتاب والحياة"، "بنت أخ دون**

كيخوطي"، "سيدي حامد بن النجلي"...). ما هو سر هذا الاهتمام الخاص بهذين الكتابين؟

يجب أن أشير إلى أنني أتألم حين أقرأ **الكيخوطي**، وهذا راجع لرومانسيتي. دون كيخوطي يتعرض دائما للسخرية من طرف الجميع، الكل يريد خداعه، لا أحد يشفق عليه، حتى السارد. أتقبل أن يعاني البطل، لكن بشرط أن تؤدي تلك المعاناة في النهاية إلى شيء ما، إلى تألق، نهاية مجيدة، أو على الأقل إلى حكمة ومعرفة. ما هي الحكمة التي بلغها دون كيخوطي؟ حقا يتأسف في النهاية ويتوب، يقول إنه ما كان عليه أن يقرأ روايات الفروسية. ثم يضيف أنه كان عليه أن يقرأ كتبا أخرى. هذا ما أعجبني ربما، أي أنه في الواقع لم يتب، يريد أن يستمر في تقليد الكتب. لا كتب الفروسية، بل روايات أخرى. لأية كتب كان يشير؟ ماذا بقي له ليقلده، بعد روايات الفروسية، والروايات الخاصة بالرعاة ؟ أعتقد أنه لم يبق له إلا الأدب القداسي، سِيَر القديسين. لو كان قد اطلع عليها لكان قلدهم. وهذا ما أفزع أصدقاءه الذين استنكروا بشدة مشروعه الجديد هذا.

لو كان ألونسو كيخانو قد التقى بشهرزاد، هل كان سيتخلى عن مشاريعه؟

كان سيسمع حكاياتها ويقلد أبطال **ألف ليلة وليلة**، لأنه لا يستطيع أن يعيش بدون تقليد.

لو كان بورخيس، الذي تشاطره الشغف نفسه بـ الليالي وبـ دون كيخوطي، كاتبا عربيا قديما، في أي خانة ستضعه في مؤلفكم الكتابة و التناسخ**؟ الانتحال، التبني، أو التزييف؟**

كل هذا مقبول، فهو في نظري كاتب عربي، وليس هناك حل ثان. لم يطلع على الأدب العربي بكامله، لكنه يعطي الانطباع أنه قرأ كل شيء، هذا ما يفتن عنده، يعطي الانطباع أنه يعرف خبايا الأدب العربي.

أي كتاب قد تحملونه معكم إلى تلك الجزيرة الخيالية المتوحشة حيث توجد بكل تأكيد مكتبة رائعة إذا أخذنا بعين الاعتبار العدد الهائل من الكتاب المدعوين لزيارتها؟

أعتقد أنني سآخذ معي قاموسا، وبالضبط **لسان العرب**. فهو في الوقت ذاته قاموس وموسوعة.

ما رأيكم لو عنوننا هذا الحوار ب "آخر المورسكيين"؟

هذا يذكرني ب **آخر بني سِراج** لشاتوبريان... وب **آخِرِ المُوهيكان**... لا أرى مانعا.

« El ultimo morisco », in العجمية *Aljamia*, n° 10, décembre 1998

صُورَة...

حوار مع شاكر نوري

ليس هناك مجال لتقويم آثار الكاتب عبد الفتاح كيليطو، ولا أدري بماذا أسميه، الكاتب أم الأستاذ أم العالم، إنه يجمع هذه التسميات كلها. عندما تفتح كتابا من كتبه يخيل إليك أنك تدخل في عالم الأساطير الغريبة التي تجبرك، بلا شك، على التحليق في أجوائها وسمائها، وتنظر إليك بروح قلقة، مضطربة، كنظرات صاحبها ومؤلفها... عبد الفتاح كيليطو الذي التقيته، مع الصديق الشاعر محمد الصالحي، مرتين في المقهى ذاتها... وقد أعطاني موعدا في مقهى يحمل اسما يكاد يكون رمزيا، وكأنه تعمد ذلك، هو "الليل والنهار". إنها لوحة مضيئة، تنطفئ وتشتعل بحيث تجذب أنظار المارة: ليل... نهار... ليل نهار... إلى ما لا نهاية.

في الموعدين، جلسنا في ظل شجرة ضخمة الجذع، متفرعة الأغصان، أضْفت جوا رمزيا آخر على هذا المقهى. لقد تحدثنا قليلا، وكلما كنت أتحدث أو يتحدث الصديق الشاعر محمد الصالحي، كنا كمن يرمي الحطب في موقد يكاد ينطفئ، وبالفعل إن الكلام يكاد ينطفئ على شفتي عبد الفتاح كيليطو ليغوص في الأعماق، ربما في أعماق جذور هذه الشجرة التي تمد عروقها تحت أقدامنا بلا أدنى شك. كنا نتوهم بأننا حين نتكلم نحثه على الكلام ولكننا لم نكن نعرف أن موقد النار يأكل الكلمات ويحولها إلى معاني تطوف مدار الليل والنهار. كيليطو يرفض اللقاءات الصحفية إلا عند الضرورة القصوى عندما يشعر بأن لديه شيئا يقوله... إجابته مختصرة، تنبع عن معرفة دفينة. وكنت أعرف بأن اللقاء مع الكاتب لا يتطلب إجراء الحوار بالضرورة. وكم هي جميلة العلاقة مع الكتاب والأدباء والشعراء عندما لا تكون هناك حوارات... لكن مهنة الصحافة لا

تعرف حدودا. يضاف إلى ذلك أن الحوار لا يأتي بهذه السهولة، فلا بد من المقدمات والتمهيدات الضرورية.

في نهاية الصيف الماضي، كنا قد التقينا وفي هذا الشتاء التقينا مرة ثانية. وأنا أعرف حقا أن هذا الرجل لا يتحدث عن نفسه أو عن أعماله بسهولة. والدردشة هي عبارة عن عصارة الحوارات أو ذلك الهامش الجميل الذي يعلق بالذهن أكثر من بريق النظريات الكبيرة. سألته كالمعتاد السؤال "الساذج" الذي من كثرة تكراره أصبح كالخشبة المنخورة: هل ثمة جديد؟ أجابني، من خلف نظاراته كعادته في الاختزال: أهيئ ثلاث قصص في كتاب سينشر قريبا ضمن منشورات "فاطا مُورْغانا" الفرنسية.

فقلت له: إن الشاعر اللبناني صلاح ستيتية قد نشر كتابا في هذه الدار.

فقال لي: أين يسكن صلاح ستيتية؟ قلت له: يسكن في ضواحي باريس، اشترى منزلا بجائزة الفرانكفونية التي حصل عليها. فابتسم، وأضاف الشاعر محمد الصالحي: قرأت مؤخرا كتابا جميلا اسمه **ليل المعنى** يدور حول الشاعر صلاح ستيتية. وسرد لنا كيف أراد أن يجري حوارا معه عندما كان سفيرا للبنان في المغرب إلا أنه فوجئ بانتهاء عمله في يوم موعد إجراء المقابلة!

ثم سأله صديقي الشاعر: لماذا تهتم بالسرد القديم؟ فقال: لكني أُدَرِّس السرد الجديد في الجامعة! وتذكرت كتبه **المقامات**، **الحكاية والتأويل**، **الغائب**، **الأدب والغرابة**... وجميعها تتناول السرد القديم كما أكد صديقي الشاعر. ومن ثم شرد عبد الفتاح كيليطو قائلا: من المستحيل أن نتناول الحديث بدون القديم، والعكس صحيح. فانتهزت الفرصة لأوجه له سؤالا: لماذا تكتب القصة القصيرة ولا تلجأ إلى كتابة الرواية؟

فقال بصرامة: الرواية تحتاج إلى الجَلَد والصبر وطول النفَس.

فأضفت: إن بورخيس بنى مجده الأدبي على كتابة القصة والمقالة.

ثم انتقلنا إلى مبيعات الكتب وكيف أنها تعتبر المعيار الأساسي لنجاح الكاتب في الغرب. فقال مقاطعا: كان جورج سيمنون يكتب رواية في غضون أسبوع واحد فكان أَنْدرِي جِيد يحسده على سيولة قلمه. وبعدها عدنا إلى مسألة

الرواية من جديد، باعتبارها الفن الرائج في الغرب وسألناه: هل يندرج كتابك **خصومة الصور** ضمن الفن الروائي؟ فأجابنا: حاولت أن أوضح ذلك في المقدمة، لكني رغم ذلك لا أعتقد أنه رواية.

والشعر، لماذا لم تتناوله بالتحليل؟

حياتي أخذت مجرى آخر.

وهل تقرأ الشعر؟

والله أنا لا أقرأه الآن... وما تبقى في ذاكرتي يعود إلى مرحلة الدراسة الثانوية عندما اطلعنا، خارج المقرر، على أشعار صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ونزار قباني.

ثم قلت له: أنت على حق... العمر قصير ليكون الكاتب موسوعيا.

إن قضية محاورة عبد الفتاح كيليطو، المتوقد الذهن، تبقى دائما عسيرة، إذ لا مكان للآراء المدجنة المستأنسة... طريقته في الكلام توحي بأنه سيجيبك إجابة مطولة وإذا بها تأتي مختزلة، مختصرة، وقصيرة إلى أقصى الحدود. ثمة تفجيرات مفاجئة وغرابة في التعبير، لكنها تحيلك إلى النص الذي تجد فيه طرائق اللغة الجديدة. كانت كلماته الخفيفة، الباردة، والقلقة، تمنعني من سماع الصخب المنبعث من هرج ومرج الباعة، وعجلات السيارات المسرعة وصراخ الأولاد في الشارع المحاذي لسياج مقهى **جُور إي نوِي** - نهار وليل...

هكذا كنا نتحدث، وبعد لقائي طلبت منه إجراء حوار إلا أنه صارحني بأن لا شيء لديه يقوله لي، لكني طلبت منه أن أترجم له قصة وحوارا عن الفرنسية، فأجابني: هذا شأنك... وقد ذكّرني كلامه بأنني صادفت أن التقيت الكاتب الإيرلندي صموئيل بيكيت في الطابق الأول من مقهى **لكلوني** الكائن في تقاطع شارع سان جيرمان وسان ميشيل، وسألته بكل فضول: هل أنت صموئيل بيكيت؟ فأجابني: ربما! ثم طلبت منه إجراء حديث معه، فقال لي: إقرأ كتبي وستجد فيها الإجابات على كافة أسئلتك... وكيليطو قال لي: لا شيء عندي أقوله الآن. والاثنان صادقان... وأعسر ما في الأدب هو الحديث عنه.

القدس العربي، 1 فبراير 1991

عندمَا نَظَر العـربُ إلى الشّمال

حوار مع محمود الورداني

لماذا أوقفت كل جهودك النقدية على التراث العربي القديم؟ هل لأسباب تتعلق بمنهجك النقدي؟ أم أنك تصفي حسابك أولا مع هذا التراث؟

في بداية السبعينيات بدأت رياح البنيوية والمناهج الجديدة لتحليل النص السردي تهب، وفي فرنسا تحديدا صدرت تحليلات بنيوية لنصوص قصيرة نسبيا، فقلت لنفسي: سأقوم أيضا بتحليل بنيوي لنص عربي. ولكن ماذا سأختار؟ ولأنني كنت أبحث عن متن قصير، وقع اختياري على المقامات. كان الهدف إذن "تطبيق" المناهج البنيوية عليها. ثم قادني البحث إلى الاهتمام بارتباطها الخفي والوثيق بنصوص أخرى، شعرية ونثرية، أدبية وغير أدبية، فأصبح هدفي أن أتناول بالدرس، ليس الأدب العربي، بل الثقافة العربية، ولهذا جاء عنوان الكتاب "المقامات، السرد والأنساق الثقافية".

ثم ماذا حدث بعد كتاب "المقامات"؟

ظللت أشتغل على نصوص قديمة تبين لي أنني لم أوفها حقها تماما، وربما لهذا السبب أعود إلى الكتب ذاتها على مر الزمن.

كنت أسأل عن النصوص الحديثة التي لم تقترب من تحليلها.

حاولت بالفعل الكتابة عن الأدب الحديث، لكنني لم أشعر بجدوى ذلك.

إلى أي مدى يمكن مناقشة الفكرة التي يرددها البعض حول مدى ملاءمة المناهج النقدية السائدة في الغرب لدراسة تراثنا القديم؟

على الباحث أن يدرس بعمق المناهج الحديثة ثم يتناساها (دون أن ينساها). ولا بد له من الاطلاع على الأدب الغربي لدراسة الأدب العربي.

في خاتمة كتابك عن المقامات كتبت: "يلزم البحث في هذا التحول الثقافي الذي قلب، انطلاقا من القرن التاسع عشر، الأدب بمعناه القديم إلى الأدب بمعناه الحديث. ولأن الإنسان لا يصفي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الانكباب على هذا التحول والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية أو خسرته في هذا التحول". هل يمكن مناقشة هذا التحول، وما الأفكار التي لديك حول هذا الموضوع؟

ابن بطوطة رحل إلى الهند والصين وكتب عنهما، لكنه لو عاش في القرن التاسع عشر، أين كان سيرحل؟ بالتأكيد إلى أوروبا. وهذا ما حدث للأدباء العرب، سافر العديد منهم إليها ووصفوها، وهكذا بدأ الأدب العربي الحديث بوصفها. وصف رفاعة الطهطاوي وتوفيق الحكيم باريس، وأحمد فارس الشدياق تحدث عن إنجلترا وفرنسا، ويمكن الاستمرار في سرد الأسماء إلى أن نصل إلى **الحي اللاتيني** لسهيل إدريس. حدث تحول تاريخي في الأدب العربي، صار العرب ينظرون إلى الشمال، وبما أن شِعرهم (القديم) صار عملة لا يمكن استخدامها، مالوا إلى الرواية، وموضوعها رحلة إلى القارة العجوز.

هل هناك رواية عربية لا تتحدث عن أوروبا؟

من المؤكد أنها موجودة، لكن الشكل الروائي أوروبي، والشكل يفرض مضمونه كما هو معروف. لهذا صار الأدب العربي جزءا من الأدب الغربي... تم الإقبال على الرواية، وأصبحَت تدريجيا النوعَ المتميز. طغت أشكال أوروبية على الأدب العربي، وبصفة عامة حدثت قطيعة مع الأدب القديم، الامر الذي يفسر لماذا صارت بعض الكتب القديمة لا تقرأ اليوم، فمقامات الحريري لا يقرأها أحد. هل يجب أن نتحسر على ذلك؟ مطلقا لا، لقد كان ضرورة.

ولماذا حدث هذا الانقطاع في رأيك؟

كان العرب في موقف ضعف، والمغلوب يقلد الغالب، ومع ذلك استمرت علاقة ما بين الأدب العربي الحديث والأدب القديم.

أين هذه العلاقة؟

في اللغة لأنها تحمل معاني ودلالات قد لا يفطن إليها الكاتب نفسه وتأتي من الماضي. ولقد أشرت في نهاية كتابي عن المقامات إلى أن ثمة قطيعة مع الأدب القديم، ودعوت إلى إعادة كتابته، أي استلهامه لعرض أدب جديد. تجدر الإشارة بهذه المناسبة إلى أن هناك من أعاد كتابة المقامات، دون أن يعرفها. حدث ذلك في إسبانيا خلال القرن السادس عشر على يد مؤلفي روايات الشّطّار. حين نطلع عليها نتذكر الهمذاني على الفور.

تناولت جهودك النقدية أنواعا مختلفة من السرد العربي القديم سواء في ألف ليلة أو المقامات أو لدى قامات كبرى مثل الجرجاني وابن خلدون وغيرهما... لماذا لم تول أدب الكرامات الصوفية العربي اهتمامك في سياق عملك النقدي؟

لدي مشروع دراسة حول الموضوع، شرعت في إعداده ثم تخليت عنه، وقد أعود إليه قريبا.

إذا انتقلنا إلى السرد العربي الحديث - خصوصا وأن لك كتابا ضم جزءا من عملك الإبداعي هو حصان نيتشه - إلى أي مدى تشعر أن هناك وشائج تربط بين أشكال السرد الحديث وبين القديم، وإذا كان هناك انقطاع قد حدث بينهما، فما هي نتائجه في رأيك؟

كما أشرت من قبل، حدث الانقطاع بسبب الأشكال الجديدة التي دخلت الثقافة العربية... على سبيل المثال لم يعبأ الكتاب العرب المحدثون بالسِّيَر الشعبية، إلا أنهم استلهموا الرواية الأوروبية. ثم لا ننسى أن الرواية لم يكن لها اعتبار في الماضي، كانت محتقرة حتى أن محمد حسين هيكل نشر زينب باسم مستعار.

أخيرا... هل يمكن إلقاء نظرة عامة على بعض النماذج التي توقفت عندها من الأعمال الروائية العربية؟

اكتشاف كاتب مسألة صعبة جدا، والأعمال التي تغير رؤيتك للحياة وللأدب والكتابة نادرة، إنك لا تكتشف كل يوم كاتبا من حجم مارسيل بروست... وأنا شأني، شأن أي قارئ، لي موسوعتي الأدبية وكتابي المفضلين الذين اكتشفتهم بطريقة أو بأخرى.

أخبار الأدب، عدد 604، 6 فبراير 2005

من غيرِ تخْطيط مسبَّق

حوار مع جلال الحكماوي

في البداية ما حكايتك مع الأدب؟

اكتشفته بفضل مصطفى لطفي المنفلوطي. التهمت كل ما كتبه وتبين لي وأنا أقرأه أن للأدب لغة خاصة تختلف عن لغة الحياة اليومية، طريقة مميّزة في الكتابة والتفكير. فمن يكتب نصا أدبيا يخضع لأنساق ثقافية وجمالية وإيديولوجية محددة، وقد لا يعي بخضوعه لها. صرت أكتب مثل المنفلوطي، أقلده في الإنشاء المدرسي، وكان الأساتذة يعجبون بتفوقي في هذه المادّة. كانت هذه بركة المنفلوطي علي (يضحك). لكنهم، مع ذلك، كانوا ينظرون إلي بشيء من الريبة طارحين سؤالا ملغوما: "هل أنت حقا صاحب هذا الكلام؟" ظل السؤال يلازمني حتّى خلال الامتحانات المحروسة، حيث يستعصي ويستحيل على التلميذ أن يستعين بكتاب لأيّ كان. في سياق الريبة والشك في كلامي، علمت أنّني كاتب.

في رحلة الكتابة النقديّة، هل هاجرت من يمّ الفرنسيّة إلى بيداء العربيّة؟

لم أنتقل أبدا من ثقافة إلى أخرى، كنت مقيما في الأدبين معا. لكن الذي حدث أنّني هيّأت بحثا جامعيّا عن فرانسوا مورياك. سجّلت اسمي في شعبة الأدب الفرنسي لأنّني كنت أعتبر – بغير قليل من الغرور – أنني أمتلك ناصية العربيّة امتلاكا تامّا وليس لي ما أتعلّمه فيها! في تلك المرحلة كان بعض الكتاب يخجلون أن يقولوا إنّهم يكتبون بالفرنسيّة. كنت أتوق أن أكتب في يوم من الأيام أدبا بلغة الضّاد، لكنّ منعرجات تكويني وحياتي جعلتني أكتب تارة بالفرنسيّة وتارة بالعربيّة، حسب السياق، والمزاج، وبدون تخطيط مسبق... كان خطاب

النقد العربي آنذاك يدور في جانب منه حول الجذور والأصول، كنا نسمع أن العرب القدامى سبقوا الغربيين في مجالات شتّى من المعرفة، كأن يجد محمّد مندور عند عبد القاهر الجرجاني بذورا لنظريات العالم اللّساني فِردينان دي سُوسِير. هذا المناخ الفكري دفعني إلى تنمية معرفتي بالأدب العربي وبأساليبه وأنساقه الكتابيّة، والطريق الأمثل يمر حتما عبر أدب القدماء.

لماذا لا يجعلك إلمامك باللغتين العربية والفرنسية تترجم أعمالك بنفسك؟

أتساءل: ما هي اللغة التي أشعر فيها بقدر أكبر من الرّاحة، أهي الفرنسيّة أم العربيّة؟ على عكس ما قد يتخيّله البعض، أترجم بسهولة نسبيّة من الفرنسيّة إلى العربيّة. ولهذا حصل أن ترجمت بعض أعمالي في هذا الاتجاه، غير أنّي لا أذكر أنّني نقلت كتابة لي من العربيّة إلى الفرنسيّة. وهذا هو المعيار الذي يسمح لي بالقول إنّ ارتباطي بالعربيّة أشدّ من ارتباطي بالفرنسيّة. فكما يقول الشاعر: ما الحبّ إلاّ للحبيب الأول... وفي آخر المطاف، لا أترجم إلا عند الضرورة، لأنني عندما أقوم بذلك يصير النّص نصا آخر بحكم التغييرات والإضافات التي قد أدخلها عليه من منطق الكتابة المضاعفة.

هناك قضيّة أخرى أستسمح الإشارة إليها: عندما أنشر كتابا بالفرنسية، يترجَم تَوّا إلى العربيّة وأحيانا إلى لغات أخرى؛ أمّا كتبي بالعربية فتبقى منفيّة في اللغة العربية (يضحك). والعبرة التي يمكن - للملاحظ المتسرع - استخلاصُها من هذا المثال واضحة لا تحتاج إلى مزيد بيان.

اشتهرت بتطبيقك المناهج الغربية الحديثة على الأدب العربي القديم ؟ كيف تقيم اليوم هذه القراءة ؟

تعلّمت هذه المناهج من أجل دراسة الأدب العربي وغير العربي. لم أنذر كل وقتي للأدب القديم ولا أعتبر نفسي مختصا فيه، بالرّغم من أنّني كتبت عن **ألف ليلة و ليلة وعن المقامات**. كتبت أيضا عن الأدب الحديث، العربي منه وغير العربي. لا يمكنك أن تدرس التراث إذا لم تكن ملمّا بالأدب الحديث، والعكس صحيح. هذا ما نلاحظه عند كبار النقاد من أمثال باختِين، وأُوارْبَاخ، وأُمبِيرتو إيكو، وتودوروف. أما "المناهج الحديثة"، فينبغي دائما وضعها بين مزدوجتين باعتبارها أدوات إجرائيّة، منفعتها نسبيّة، وليست أدوات سحرية

تحقق ما نتمناه. إن الأدب يُدْرَس في ضوء الأدب، وقد يدرس في ضوء علوم أخرى، وهنا تحضرني قولة للكاتب الروماني الأصل، شيوران (Cioran)، مفادها أن الشاعر قد يستفيد من قراءة كتاب في علم النبات أكثر من استفادته من قراءة ديوان شعر. وهذا يعني أن على الناقد أن يبتعد أحيانا عن الأدب من أجل الاقتراب منه وتناوله بصفة عميقة.

كنت ملزما بالاهتمام بالعلوم الإنسانية لأنّ مهنتي هي تدريس الأدب، وعلى الخصوص الرواية الفرنسية الحديثة. ودرس الأدب، كما لا يخفى، يكون خصبا عندما يتم في ضوء الأسئلة التي يطرحها علم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات.

كيف ترى إلى المنظومة النقديّة العربية الراهنة؟

لا يمكن اليوم لكاتب عربي أن يمكث في منظومته المحلية ويكتفي بها. ثم ما هي المنظومة العربية؟ إنها مزيج من التيّارات والتأثيرات والإحالات المتعددة؛ ليس هناك منظومة نقدية عربية صرفة، لم تكن موجودة فيما مضى ولا توجد اليوم أيضا. وعلى افتراض وجودها، فهي تتكوّن وتتطور وتفكر في ذاتها من خلال حوارها المستمر ومجابهتها المتواصلة لمنظومات أخرى. كيف يمكن أن نكتب تاريخ النقد الأدبي العربي، إذا لم نأخذ بعين الاعتبار تاريخ النقد الغربي؟ وكيف يمكن أن نؤرخ للأدب العربي دون التأريخ للأدبين الفرنسي والإنجليزي؟ لهذا يبدو لي من الصعب استعمال عبارة "الكتابة العربية" أو "الرواية العربية" أو "الشعر العربي"؟ وأقصد هنا بالضبط الأسلوب، وليس التحديد الجغرافي. فهل يوجد أسلوب عربي في الرواية المكتوبة بالعربية؟ أو لنطرح السؤال بصيغة أخرى: ماذا أضافت الرواية العربية أسلوبيا للرواية العالمية؟

ولماذا لا يهتم الغرب، في نظرك، بأدبنا؟

في الوضع الحالي للعالم، الغرب ليس ملزما بمعرفة ما نكتب، إذ لا حاجة له بنا. لذلك فالكاتب العربي هو الملزم بمعرفة الأدب الأوربي ومستجدات الأدب العالمي. وهو يعرف في كثير من الأحيان الأدب الغربي معرفة جيّدة، وفي قرارة نفسه يعلم أنه يمتلك شيئا زائدا، إضافيا، هو الأدب العربي الذي لا تعرف أوروبا إلا نتفا منه. لكن ماذا يفعل بمعرفته حين يكون، مثلا، في فرنسا؟

خصوصا وأنه يعلم استحالة أن يأتي هناك على ذكر المؤلفين العرب، لأن لا أحد سمع بهم. الموضوع شبه الوحيد الذي يمكن أن يتحدث فيه هو **ألف ليلة وليلة**. وجودنا وثقافتنا مختصرة في هذا الكتاب! على الرغم من أن ديوان العرب هو الشعر وليس النثر. لكنّ الشعر العربي لا يُترجَم، وعندما ينتقل إلى لغة الآخر قد يبدو تافها مضحكا. لما ترجم أنطوان غالان كتاب **ألف ليلة وليلة** إلى الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر، لم يحتفظ بما فيه من مقاطع شعرية. وهكذا تكونت عند الأوربيين فكرة مفادها أن العرب أهل سرد وقصة؛ بينما يرى العرب أنهم شعراء أولا وقبل كلّ شيء. هل يرضى العربي أن يُختزل وجوده في **ألف ليلة وليلة**؟

القراءة ملح كتابتك. ماذا تقرأ الآن ؟

القراءة عندي حاليا هي إعادة القراءة. ولو سألتني عمّا قرأته مثلا من الإصدارات الأدبية الفرنسية خلال السنوات الأخيرة، لقلت لك: لا شيء، أو لفكرت طويلا قبل أن أعثر على جواب! وإجمالا فإن الكتاب المثالي هو الذي تعيد قراءته إلى ما لا نهاية ويصاحبك طيلة عمرك. وأظن أن لكل قارئ مجموعة كتب قيّمة، تكون عكاز طريقه في الحياة. ودائما فيما يخص القراءة، عندي منها ضربان: نهارية و ليلية. خلال النهار أقرأ بالعربية وفي الليل بالفرنسية، وهذا النظام، رغم صرامته، لا يمكن في نظري ان يفسر تفسيرا منطقيا.

ما أقرب كتبك إلى نفسك ؟

لا أقرأها أبدا بعد نشرها. وقد يفرض عليك القراء أن تهتم بكتابات لم تكن توليها أهمية كبرى سابقا. وهذا ما حدث مع **الأدب و الغرابة** الذي صار "كلاسيكيا"، بمعنى أنه يُدرَّس في القسم أو الصف. أما الكتاب الأحبّ إلى نفسي، فهو **الكتابة والتناسخ**... جديدي هو **الأدب والارتياب**، سيصدر قريبا، أتساءل فيه لماذا يكون الكاتب في ثقافتنا مصدر ريبة؟ بل لماذا يَعتبر هو نفسه أنه موضع ريبة، بصفة شعورية أو بصفة لا شعورية؟ ثم لماذا ترتبط الكتابة بإحساس مبهم بالذنب إلى حد أن الجاحظ يقول إن على الكاتب أن يعتبر الناس، كل الناس، أعداء له؟ وأخيرا ما بالنا نقرأ أحيانا كتبا معينة ونحن نكاد نموت رعبا أثناء قراءتها؟

الشرق الأوسط، 1 نونبر 2006

تَمجيدُ اللّبس

حوار مع حسن نجمي وخالد بلقاسم

نود في البداية، أن نشكرك على الاستجابة للحوار، الذي نروم في منطلقه النبش في سيرتك الحياتية والعلمية، بالعودة إلى البدايات، أي إلى الوسط العائلي الذي عشت فيه والتكوين الأول الذي تلقيته.

ثمة عبارة جميلة استهل بها تسفيطان تودوروف كتابه **الأدب في خطر**، جاء فيها: "منذ صغري، كنت دوماً بين الكتب". ينطبق هذا علي أيضا. فجَدّي توفرت له كُتب ومجلدات كثيرة في الفقه وتفسير القرآن وغير ذلك. لم أكن أستطيع قراءتها، ولم أقرأها أبداً، ولكنها كانت في البيت، داخل صناديق مقفلة. لا أحد يفتحها ولا أحد يقرأ ما فيها. هل كان جدي نفسه يقرأها؟ لست أدري. هو ذا الارتسام الأول الذي تحصل لي عن الكتب. الارتسام الثاني اقترن بالمدرسة القرآنية، حيث الفقيه والألواح والكتابة على الخشب، وحيث غياب الكتب، بما في ذلك المصحف. الارتسام الثالث ارتبط بالمدرسة... لِنقل العصرية، وما أثارني، منذ أن وطئت قدمي القسم لأول مرة، وجود صور على الجدران، بينما كانت المنازل وقتئذ خالية منها. لا وجود فيها للصورة إطلاقا، الجدران ممسوحة لا تعلوها صور شمسية، فبالأحرى صور زيتية، كما كان الأثاث بسيطا جدا، عكس ما آلت إليه الأمور اليوم. هكذا ارتبطت لدي اللغة الفرنسية بالصورة.

ما أتاحته لي المدرسة القرآنية ثم العصرية هو الانتقال من لغة البيت إلى الفصحى. ونتيجة لذلك ظلت الفصحى، بالنسبة لي ولغيري مرتبطة بالقرآن والمحفوظات الشعرية. كان حفظ الشعر جزءا أساسيا من تكويننا، ومازال

بيت المعري: "ألا في سبيل المجدِ ما أنا فاعل"، يذكرني بأول قصيدة تعلمناها في المدرسة الابتدائية، حرصا من المربّين على تلقيننا الفخر والشهامة.

لربما السياق التاريخي للفترة هو ما تحكم في انتخاب المحفوظات، سياق الوطنية والانتماء الجماعي ونكران الذات؟

قصيدة الشابي، "إذا الشعب يوما أراد الحياة"، كانت ضمن ما حفظناه. ظل الشعر مرتبطاً في ذهني بالمحفوظات. فما الشعر الذي يصاحبنا في نهاية المطاف؟ ما حفظناه عن ظهر قلب، الأبيات التي تسكننا. لا تكفي قراءة الشعر، ينبغي أيضاً استظهاره، ولست أدري إن كان الشعراء المعاصرون يحفظونه أم لا!

هناك اليوم، حرص على النسيان أكثر.

من الأكيد أننا نحفظ لننسى. إلى جانب درس المحفوظات في تعليمنا الابتدائي، كانت مادة "الإنشاء". أذكر بالمناسبة أنني كنت تلميذاً متوسطاً، أحصل على 10 من 20 في العربية، أما في الفرنسية فكنت متأخراً جداً. ما أنقذني هو أمانتي أو جُبني. حكيت ذلك في **حصان نيتشه**. فقد كان معلم الفرنسية يجبرنا، كلما ساوره الغضب، على نسخ نص ما ثلاث مرات. أغلب زملائي غشوا دوماً في النسخ، فيما كنت أنسخ بصدق ونزاهة. هكذا تعلمت الفرنسية بالنسخ. في **حصان نيتشه** تصورت تلميذا ناسخا لا يقنع بما تفرض عليه عقوبة الأستاذ، بل يتجاوزها من تلقاء نفسه إلى نقل ما في الكتب، كل الكتب، بحيث صارت القراءة عنده هي النسخ.

ماذا عن تعليمك الإعدادي؟

درست في ثانوية مولاي يوسف، واخترت التخصص الأدبي كما اخترت اللغة الألمانية لغة ثانية. عوض أن أميل، كما يفعل العقلاء، إلى اللغة الإنجليزية، اخترت، ربما بدافع التميز، لغة جوته.

كيف كان لقاؤك الأول بالأدب خلال هذه الفترة؟

بعد الطور الابتدائي كان لي لقاء حاسم مع المنفلوطي، فأنا من الجيل الذي تتلمذ عليه. هل ما يزال يُقرأ اليوم؟

لم يعد مقروءا كما كان الأمر سابقاً.

قد يكون من المفيد العودة إليه، ولو من باب الفضول. لا يمكنكم أن تتصوروا مفاجأة قراءته بالنسبة لي، مفاجأة اكتشاف عالم الأدب. الأدب لغة مختلفة، ليست اللغة اليومية ولا حتى الفصحى، إنه شيء زائد عليهما. هذا الشيء كان يملكه المنفلوطي، وإن سخر منه البعض كطه حسين والمازني. لنقارن بينه وبين عبد الرحمن بدوي. كان بدوي ملماً بلغات عديدة وترجم عنها...

كما تمتع بثقافة عميقة.

تمتع بثقافة واسعة، لكن العمق شيء آخر. ورغم سعة اطلاعه، لم يتتلمذ عليه أحد ولم يتأثر به أديب إلى الآن. كتبه وترجماته جيدة وبصفة عامة أمينة، لكنها لم تُحدث أثرا في الأدب العربي. أما المنفلوطي الذي كان يجهل الفرنسية والإنجليزية، فكان له تأثير كبير على الأدباء. وهذه مفارقة، كون الذي أثر في جيل كامل هو شخص ترجم عن الفرنسية دون أن يعرفها، بينما لم يكن للذي يتقن الفرنسية وغيرها صدى يذكر... لم أعد بالمعنى الكامل إلى الأصل الفرنسي ل "ترجمات" المنفلوطي، فكأن النصوص الأصلية كانت ناقصة ثم بلغت المستوى العالي والرفيع في إنجازه. العودة إلى الأصل، والحالة هذه، لن تكون إلا عودة إلى ما هو أدنى! النص المترجم هو الكامل! يحدث هذا في الترجمة، فتكون أحيانا أحسن من النص الأصلي. وهذا ما وقع لشارل بُودلير مع ألان إدغار بُو، لم يصبح إدغار بو كاتباً كبيراً إلا بعد أن ترجمه بودلير، وهو ما يقر به الأمريكيون أنفسهم. وهكذا فلقائي مع الأدب العربي، بل مع الأدب الأوروبي، كان عبر المنفلوطي. أما جبران فلم يكن له تأثير على مساري، نصوصه تنطوي على رثائية قد تجذب في مرحلة المراهقة، لكنها تصبح منفِّـرة فيما بعد.

كيف انطلقت علاقتك بالأدب الفرنسي في لقائك الأول بما تسميه اللغة الزائدة على اللغتين اليومية والفصحى؟

بعد اللقاء بالأدب العربي والأدب الأوروبي، بدأت مرحلة الرغبة في الكتابة التي ارتبطت لدي، منذ البدء، بسؤال عنيد: بأية لغة سأكتب؟

في أية فترة تحديدا؟

لنقل في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، فترة طبعها الإلحاح على الثقافة الوطنية، وأصبح اعتماد العربية في الكتابة واجبا وطنيا. صحيح أن بعض

الكتاب مالوا إلى الفرنسية، لأسباب تاريخية معروفة، في مقدمتها التدريس المعتمد وقتئذ. بعد حصول الاستقلال، تعمق الإلحاح على إنتاج ثقافة وطنية، وأصبح خطابا سائداً. ولا ننسى أيضاً ارتباط المثقفين في تلك الفترة بمصدر اطلاعهم على الأدب، فمنهم من تعلم من المشرق ومنهم من تعلم من فرنسا. منذ ذلك الوقت وسؤال اللغة يقض مضجعي. فلكي أكون شخصا سويا، ويكون سلوكي "سليما سياسياً"، علي أن أكتب بالعربية، لاسيما بعد شيوع كلمة "استلاب" (aliénation). من لا يكتب بلغته فهو مُستلَب... ذلك ما ترسخ في الاعتقاد. لم أكن أعرف وقتئذ المعنى الماركسي للكلمة، كنت أربطها بالجنون، وكنت أتوهم أن من لا يكتب بلغته فهو من المعتوهين. حرصت من ثم على قراءة كل ما يكتب بالعربية عند المصريين واللبنانيين. كنت أتمتع بقدرة هائلة على القراءة بسرعة وعلى التركيز والاستيعاب. غير أن ذلك كله انتهى، ولكي أقرأ اليوم خمس صفحات أو ست، أحتاج إلى وقت طويل، فحماس تلك المرحلة خفت. هو ذا السياق الذي بدأت أكتب فيه لنفسي بالعربية والفرنسية.

هل كتبت شعراً في هذه المرحلة؟

كتبت الشعر والقصة والرواية، وأتلفت لاحقا ما كتبته، لم أترك منه أثراً، وأظن أنني حسناً فعلت. الإتلاف ضروري، ذلك ما كان يطلبه أحد المخرجين من الروائي والكاتب المسرحي جان جِيرُودُو، الذي عُرف بثرثرته المحببة في المسرح، كان يقول له: "ما تُتلِفه لا أحد يحتَجّ ضده" (Ce qui est barré n'est pas sifflé).

لنعد، استكمالا لأطوار تكوينك، إلى مرحلة تعليمك الجامعي.

كنت أنوي متابعة تعليمي بالألمانية، غير أنها لم تكن تُدرّس آنذاك بالكلية. وما دمت أجهل الإنجليزية والإسبانية، فقد سجلت نفسي في شعبة الفرنسية، وحصلت فيها على الإجازة.

كان ذلك في كلية الآداب بالرباط؟

تعليمي العالي، بما فيه السلك الثالث، تم فيها، باستثناء أطروحة دكتوراه الدولة التي ناقشتها في فرنسا. وأتساءل الآن لماذا لم أسافر إلى أوروبا لمتابعة تعليمي.

كان ذلك ممكناً؟

نعم، ولكن لا أدري ما الذي منعني من ذلك.

لنعد إلى سنوات الإجازة وما بعدها.

خلال هذه السنوات، حدثت الصدمة التي غيرت وهْم تمكني من العربية والفرنسية. فقد كانت النقط التي أحصل عليها في الفرنسية ضعيفة جداً، لا تتجاوز 5 من 20. وكنت في نهاية السنة لا أنجح إلا بأعجوبة. هكذا تبخر اعتقاد أني كاتب الحاضر والمستقبل. لذلك قررت العودة إلى دراسة اللغة العربية بعد الإجازة. كانت هناك شهادة، لا يذكرها جيلكم، شهادة الأدب المقارن. صعبة للغاية، من موادها النحو والعروض والنقد القديم والفلسفة. درسنا النحو اعتماداً على **مُغني اللبيب** لابن هشام، وكان المقرر منه فصل "الباء" وفصل "حتى". كما درسنا العروض العربي، والملاحظ أن الطالب إما أن يتعلمه في ساعتين أو لا يتعلمه أبداً. وقد تمكنت من تعلمه، كنت قادراً على تحديد بَحْر أي بيت شعري يعرض علي. نسيت ذلك الآن، ولكن أستطيع استرجاعه في مدة وجيزة.

في مادة النقد القديم كان الأستاذ أمجد الطرابلسي، من العالمين الكبار بالعربية، ينطلق في دروسه من مطالبتنا بقراءة جهرية للنصوص المدروسة ليقوّم أخطاءنا. ومع أننا كنا حاصلين على الإجازة، فغالبا ما كان يصحح لنا أكثر من خطأ أثناء قراءة كل سطر. هكذا تبخر كذلك وهمي بمعرفة اللغة العربية. خلال هذه الدروس تعلمت التواضع، وانفتحت على الأدب القديم، لأن مجمل قراءاتي السابقة كانت في الأدب الحديث. شهادة الأدب المقارن كانت حاسمة في تكويني. بعدها عدت، في السلك الثالث، إلى الفرنسية.

لم تحدثنا عن موضوع بحثك في الإجازة.

لم نكن ننجز بحوثا حينئذ، هذا نظام تم استحداثه فيما بعد. أما بحث دبلوم الدراسات العليا، فأنجزته عن فرانسوا مورياك، عن القَدَر في رواياته. اشتغلت

عليه وأنا على علم أن طريقة تناولي ليست مقنعة ولا مجدية، لأني بدأت أكتشف آنذاك النقد الحديث من خلال قراءتي لبارط وتودوروف وجينيت. انبهرت بهذه الأسماء الجديدة، ومكنتني فيما بعد، أي بعد نهاية البحث، بعد فوات الأوان، من اكتشاف طرق جديدة في القراءة والدراسة.

كان ذلك في بداية السبعينيات؟

نهاية الستينيات على وجه التحديد.

قبل مجيء بارط إلى المغرب ؟

سنتين أو ثلاثا قبل إقامته بالمغرب، استمعت إلى محاضرة ألقاها بالرباط (نُشرت فيما بعد تحت عنوان "مدخل للتحليل البنيوي للسرد"). لم أفهم حرفا من كلامه، وتكَوّن لدي حكم مسبق على النقد الحديث، تخيلت أنني لن أستطيع أبدا استيعابه، كأنني لست مؤهلا جوهريا لقراءته، ومضت مدة قبل أن أتحرر من هذه العقدة. تزامن ذلك مع بداية اشتغالي أستاذا مساعداً بكلية الآداب. وقد ألزم الطلبة أساتذتهم حينئذ بتدريس "المناهج الجديدة". فالنقلة التي حدثت وأدت إلى الاهتمام بالنقد الحديث لم يكن مصدرها الأساتذة، بل طلبة شعبة الفرنسية. وجد الأساتذة أنفسهم مرغمين على مراجعة أنفسهم وتجديد تكوينهم. كان بعض الطلبة شعلة في الذكاء، يتمتعون بمستوى عال وجرأة ثقافية وسياسية، وكان لأحداث سنة 1968 في فرنسا صدى كبير لديهم.

لماذا اخترت فرنسا لمناقشة دكتوراه الدولة، وكيف انتقلت من مورياك إلى المقامات؟

شعبة اللغة الفرنسية لم تكن تتوفر على أستاذ مؤهل للإشراف على الأطروحات، لذلك سجلت بحثي عن المقامات في جامعة السوربون الجديدة. بعد الأطروحة، ألح علي هاجس الكتابة. كنت دوماً أرجئها إلى حين إنهاء البحوث والشهادات، وبحصولي على الدكتوراه لم يبق أي مسوغ للإرجاء.

متى بدأت اللحظة النقدية الأولى التي دشنها كتابك الأدب والغرابة، لحظة الذهاب إلى النص الأدبي العربي القديم برؤية نقدية جديدة ومعرفة نظرية مختلفة. وما هو النص النقدي الأول الذي كان ثمرة هذه اللحظة؟

أول نص نقدي احتفظت به يعود إلى سنة 1976 ويحمل عنوان "مقدمة لدراسة المقامات"، نشرته في مجلة *Studia islamica* بمباركة من الأستاذ محمد أركون، كما نشرت في السنة ذاتها مقالا بالعربية في مجلة آفاق. أما **الأدب والغرابة** فيعود فضل إنجازه إلى إلحاح الأستاذ محمد برادة، كان يُصر، كلما التقيت به، على أن أجمع مقالاتي، مع أني لم أكن أعتبر نفسي جديراً بنشر كتاب. ولعل أجمل ما في **الأدب والغرابة** عنوانه، اكتشفته وحدي، لأن بعض عناوين كتبي اللاحقة كانت بتواطؤ مع عبد السلام بنعبد العالي، وعبد الكبير الشرقاوي وعبد الجليل ناظم، نعثر عليها بعد مفاوضات في نقاش مفتوح.

من العناصر المؤسسة لقيمة الأدب والغرابة **الإدهاش والحفر في الغريب اعتماداً على قراءة غير مألوفة، أي غريبة. الآن وقد تحول إلى مؤلف كلاسيكي، أي إلى كتاب مقرر في المدرسة المغربية، ألا تخشى على غرابته من عنف المؤسسة القرائي، بحكم أن المؤسسة غالباً ما تميل إلى نتائج قارة وخلاصات عامة ونهائية بدعوى مراعاة المتعلم؟**

الخوف على الكتب المقررة في المدارس ينجم عن الإلزام الذي يرافقها. قد تصبح مكروهة وينفر منها المتعلم، فقط لأنها جزء من المقرر، هذا ما لاحظته مرارا. المسكون بالقراءة غالبا مالا يقرأ الكتب المقررة، يقرأ كتبا أخرى. تلك كانت تجربتي، لم أكن أطلع على المؤلفات المفروضة إلا في الأسابيع الأخيرة قبل الامتحان.

انطوت نصوص الأدب والغرابة **على دعوة ضمنية إلى العودة لطرح سؤال البدايات. أشياء عديدة تحولت إلى بديهيات محسومة يعود الكتاب إلى مساءلتها. فهل هذه الدعوة حصيلة قراءتنا للكتاب أم كنت تقصدها بوعي موجه لمؤلفك؟**

اقترن تأليف **الأدب والغرابة** بمرحلة كنت أتسم فيها بشيء غير قليل من التهور وبثقة في النفس مجنونة. لا يمكنني اليوم أن أكتب مثل هذا الكتاب. لما رجعت إليه مؤخرا بمناسبة إعادة طبعه في المغرب، أصبت بالذهول، فهو ينطوي على أشياء لم أعد أعطيها الأهمية نفسها.

ولكن علاقتك، الأستاذ كيليطو، بالغرابة لم تنقطع. فقد ظلت مستمرة في أعمالك التي تلت هذا الكتاب. ففي كتاب الحكاية والتأويل **مثلا، انشغال**

مركزي بالغرابة. نعثر فيه على الغرابة متولدة من المألوف. اشتغالك على المألوف يكشف عن الغرابة الخبيئة فيه، كأنك تفترض أن المألوف حجاب يضمر الغرابة، وهذا يعضد أن علاقتك بالغرابة ظلت وثيقة، أي أن بذرتها بقيت سارية في أعمالك اللاحقة عن كتاب الأدب والغرابة.

لأني أومن باستحالة دراسة الأدب مفصولاً عن دراسة الغرابة. وينبغي أن ندرك أنها ليست مناقضة للأُلْفة، فأحيانا يكون المألوف جدا هو سر الغرابة:

كم مَنزِل في الأرض يألَفُهُ الفتى وحنينُه أبَدا لِأوَّل منــزِلِ

حنين لمنزل اندثر وولّى. فما هو المنزل الغريب يا تُرى، أهو الحالي أم القديم؟ بطرح السؤال نكتشف أن الغرابة هي الألفة الماضية. المنزل الأول، الذي نشأنا فيه أثناء الصبا، منزل مقرّب مألوف، بيد أنه يصير فيما بعد غريبا، وبهذا التحول يكتسب أهميته.

في السياق ذاته، نلاحظ أن المتنبي انخرط بعد أبي تمام في تأمل المنزل لما قال "لك يا منازل في القلوب منازل"، مهيئا التأويل لمسالك أخرى، وإن كنت لا تلتفت كثيرا إلى المتنبي في أعمالك. انتقال المتنبي من المنزل إلى المنزلة تخصيب للتأويل. وقد تساءلت سابقا هل كان أبو تمام يقصد المعنى الذي بلغته، إلا أن المؤكد أن اللغة تقصده. الرهان على اللغة مسألة راسخة في تآويلك، نود لو تضيئها انطلاقا من قيمة الدال في قراءاتك، ولا سيما أنك حرصت، أحياناً، على عده أس التأويل كما هو الشأن في تناولك لشخصية "أبي العِبَرَ" الذي اشتغلت عليه بالعودة والحفر في دال "عبر" بمختلف مشتقاته: العبور، الاعتبار، العِبرة. ما موقع الدال في المنجز القرائي لكيليطو؟

لا نهتم عادة بما فيه الكفاية بأسماء الشخوص أثناء قراءتنا للرواية، في حين أنها أساسية. الشخصية الروائية كامنة بكاملها في اسمها، بحيث إذا غيرت اسم جوليان سُوريل في رواية **الأحمر والأسود** غيرت الرواية إلى حد ما. فلوبير سمى بطل روايته **التربية العاطفية**، فريدِريك، وعندما كان يؤلفها، علم أن إميل زولا ينوي منح إحدى شخصياته الاسم ذاته، فتوسل إليه أن لا يفعل... كثيرا ما نفكر في أبي تمام، صاحب "ما الحب إلا للحبيب الأول"، دون أن نفطن إلى أن اسمه "حبيب". ولربما علينا لاحقا أن نتأمل أيضاً دال كلمة تمّام.

ثمة نزوع، في منجزك، إلى البدايات الأولى. بحثك عن المنزل الأول، البيت الأول، الحبيب الأول، كأنك تبحث عن نبع أو أصل أو بداية، انطلاقاً من الحفر في الذاكرة، وفي قديم الثقافة العربية والإنسانية بإضاءة معرفية ومنهجية. سؤال البداية حاضر في جل أعمالك وهو ما قادك في كتاب لسان آدم إلى الإنسان الأول، والشاعر الأول إذ اعتبرت آدم أول شاعر. مم ينبثق هذا النزوع إلى النبع؟ من مرجعياتك أم من كيانك الداخلي؟

لا أعرف.

نحن أيضا لا نستطيع أن نسعفك.

ربما الأفضل أن لا أعرف. فكياني بل وجودي كله في السؤال الذي طرحتم. قد أجد، لاحقا، جواباً أو نصف جواب.

لننتقل إلى مرجعياتك النظرية. أنت في نظر الجميع ناقد كبير. أدخلت إلى الدرس الجامعي والدرس النقدي مقاربات جديدة. واللافت في نصوصك النقدية استنادها إلى خلفية نظرية من غير أن تصرح بها، تحاورها بذكاء. لا تثقل كتبك بالمفهومات النظرية وإنما تحولها إلى مواقع لإنتاج المعرفة، فيصاحبها القارئ في خفائها، يصاحب مفكرين وسيميائيين أمثال جورج بُولي، وستاروبنسكي، وتودوروف، وبارط وغيرهم. وحتى عندما تشير إلى مرجع، أثناء المقاربة، تقوم بذلك بتقشف كبير. كيف تبني علاقتك بهذه المرجعيات، كيف تستوعبها وتتمثلها وتدخلها إلى منطقة النسيان ؟

ما يمكن أن أقوله هو أني قرأت في فترة معينة جل الأسماء التي ذكرتها.

كيف تريدنا أن نقرأ هذه المرجعيات؟

المهم أن تقرأ، من غير أن نسأل "كيف". نقرأها "بِلا كَيف"، كما يقول الأشاعرة.

يحيلنا السؤال السابق إلى ما سميته في إحدى المناسبات ب "التلفيق" (بريكولاج).

غير المختص يكون عادة ملفقا. لست منتميا لهذه المدرسة أو تلك، ولا أعتبر نفسي مختصاً في النقد الأدبي، لا يمكن أن أدعي ذلك.

هل تقولها بمكر أم بتواضع؟

أبدا، أقولها بصراحة. يعتقد البعض أني أقرأ كتبا كثيرة في النقد، والواقع أن اطلاعي عليه بسيط. أعتبر نفسي قارئا أديبا، لكن المرء غالبا ما يخطئ في توجهه. بيتهوفن اعتقد أن بإمكانه أن ينتج "أوبرات"، وفعلا أنتجها غير أنه لم يبرز فيها، وإنما نجح في السنفونيات والرباعيات. كثيرون يعتقدون أنهم روائيون وهم ليسوا روائيين، شعراء وهم ليسوا بشعراء، نقاد وهم ليسوا بنقاد. كنت دوما مقتنعا أني أديب، وحتى عندما أكتب النقد أعتبره أدباً وليس نقداً بالمعنى المدرسي أو الأكاديمي. فمن يهيئ، مثلا، أطروحة عن المعري، لا أعتقد أن كتابي **متاهات القول**، سيفيده. قد يفيد القارئ العام، أما الأكاديمي فلا حاجة له به.

لكن ما لا ينكره أحد هو أن مقارباتك النقدية أضافت للتراث النقدي العربي شيئا ما، يصعب تحديده، يصاحبه قارئك اعتمادا على إحساس برعشة غريبة، تجعله ينتظر أعمالك بخلفية خاصة وتجعله يحرص على تلقي محاضراتك وندواتك بنوع من الاندهاش. إلى ما تعزو هذه الرعشة المصاحبة لقارئك ؟

أتعجب كلما سمعت مثل هذا القول، لأني على ما أعتقد لا أستحق هذا الإطراء. إذا حدث وصدّقته فذلك يعني أني انتهيت. كل ما في الأمر أني أحتفظ، عند كتابتي، بتصور التلميذ الذي يود تحرير موضوع إنشائي على نحو جيد، ليثني الأستاذ عليه، ويطلب منه أن يقرأه أمام زملائه.

ومع ذلك فما تعلمناه دوماً منك هو سؤال القراءة وقلقها ولا نهائيتها. كل كتاب لكيليطو يضع قارئه أمام سؤال: "كيف نقرأ؟" أنت الذي خبرت القراءة، ما معنى أن نقرأ نصا؟

ماذا يحدث عندما أفتح كتابا: هل أقوم أنا بقراءته أم يقوم هو بقراءتي؟ ليس الأدب كتلة جامدة، شيئا مفصولا عنا ومعروضا أمامنا، نبصره بالعين المجردة. لابد من التوجه إليه بكل كيانك، بمقروئك، بكيان زمنك وثقافة عصرك...

ولربما بما محوت من مقروئك، لأن المحو ضالع الحضور في أعمالك، فالمصاحب لهذه الأعمال يعثر على عائلتك الثقافية ولكن بعد محوها. يعثر على ظلال بارط وجورج بُولي وستاروبنسكي، يعثر على المرجعية السيميائية بعد

تطويعها وإخراجها من مفهوماتها لتتحول إلى آليات قرائية، فأنت أحد المعلمين الأساسين للسيميائيات في الجامعة المغربية. كل هذا المحو من أجل توليد معنى جديد للنص القديم.

ثمة مسألة أخرى في علاقتي بالكتب. قرأت عدداً هائلاً من الروايات والنصوص السردية، وإلى اليوم مازلت مدمناً على ذلك. ولعل هذا ما أثر في طريقة تناولي لما أدرس. لدراسة أبي تمام يتوجب علينا ربما أن نطلع على ما ألفه فرويد وجيمس جويس. يمكن للشاعر أن يستفيد، وبالتأكيد كشاعر، من كتاب في علم الآثار أو في علم الأحياء، مالا يستفيده من ديوان البحتري أو من قالت لي السمراء.

ما الفرق بين قراءة نص سردي ونص شعري؟ إلى أيهما تميل، أم أن قراءتهما، لديك، سيان؟

لا يمكن أن أقرأ شعرا قبل النوم، أفضل قراءة رواية أو نثر ما. الشعر، قديمه وحديثه، يُقرأ نهاراً، لأنه يتطلب مجهودا يكاد يجعل قراءته ككتابته. قبل النوم، أقرأ عادة أشياء سهلة، روايات أغاطا كريستي، أقرأ أيضاً نصوصاً سبق لي أن قرأتها، أعود باستمرار لكتابات جول فيرن، لقراءات الصبا. مازلت مرتبطا بما قرأته في الصغر، مثلا جزيرة الكنز لستيفنسون.

ولكن، ماذا عن قراءاتك العالمة ؟ قراءتك، مثلا، للمعري أثناء إنجازك كتابا عنه.

يبدو لي أنني لم أقرأ شيئا كثيرا مما كتبه المعري، شذرات من هنا وهناك. أتساءل في الفترة الأخيرة: هل ينبغي، لكي نكتب عن مؤلف ما، أن نقرأه؟

تقصد قراءة كل مؤلفاته؟

تصوروا كاتباً قرأنا له كل ما ألف وكل ما ألف حوله، هل نستطيع بعد ذلك أن نكتب عنه مجددا؟ شخصيا لا أستطيع ذلك.

هذه مسألة نلمسها في تناولك لشاعر أو ناقد قديم. تحرص، في مقاربتك له، على إبعاده عن نفسه. تبعد أبا تمام عن أبي تمام، تبعد الجاحظ عن الجاحظ.

ولعل ذلك ما جعل بعض قرائك يشك في الوجود الفعلي للجاحظ، على نحو ما صرحت به في أكثر من كتاب. هل القراءة هي أن تبعد المقروء عن نفسه؟

قبل الجواب عن هذا السؤال، اسمحوا لي بالعودة إلى السؤال الخاص بالمعري. قلت إن ما قرأت له لا يتجاوز فقرات محدودة، خلافاً لما تتطلبه الأطروحة التي تلزم منجزها بقراءة كل شيء عن موضوعه. وافترضت أن الكتابة عن مؤلف لا تتطلب قراءته كاملا، بل أحياناً يقتضي الأمر ألا نقرأه بتاتاً. تصوروا معي لحظة الكم الهائل من الكتب التي نتحدث عنها دون أن نقرأها! أعرف أن هذا الكلام سيغضب بعض القراء، خصوصا صغار السن والمراهقين، لأنهم يعتبرون القفز على فصول وصفحات انتهاكا لحُرمة الكِتاب... تأكد انطباعي مؤخرا بصدور كتاب فرنسي يحمل عنوانا طريفا: **كيف نتحدث عن الكتب التي لم نقرأها؟** ومن يدري، لعل الكتب التي نوفق في الحديث عنها هي التي لم نطلع عليها. ذلك ما وقع لي أيضا مع الجاحظ، لم أقرأه إلا بطريقة متقطعة.

ولكن كتاب الحيوان ضالع الحضور في أعمالك.

صحيح، غير أني لم أقرأ كل أعماله. يصدق ذلك أيضاً وبالأولى على كتاباتي عن ابن رشد.

غير أنك التقطت الأهم، أي انزياح التأويل الناجم عن ترجمة خاطئة، مما قادك إلى قضايا متشعبة. اللافت إذن أنك تحتفي بالفكرة الصغيرة وتبحث لها عن خيوط رفيعة لاستشراف البعيد والقصي.

عندما أقرأ المعري أو الجاحظ أو غيرهما، أنتبه إلى سطر أو سطرين، إلى بيت، إلى فقرة أو حكاية. هذا ما يلفت انتباهي ويحثني على الكتابة. لنعد الآن إلى سؤال إبعاد الكاتب عن نفسه. ربما ينبغي إبعاده عن نفسه من أجل تقديمه من جديد، ولكنني أتساءل، بشيء من الريبة: أليس إبعاد الكاتب عن نفسه إعادته إليها؟ أليس ذلك بالتدقيق (إن كان لهذا الكلمة معنى) دور الناقد؟

لربما كانت هذه العملية هي عينها ما يقوم به كيليطو في تقديمه لنفسه. فكيليطو يبعد كيليطو عن نفسه. يدهشنا كثيرا بنصوصه، ولكن عندما نقترب

منه يحدثنا عن نفسه بما يقدم عمله على أنه إنجاز بسيط. ثمة لبس يخلقه كيليطو لقارئه ومحاوره، لبس يمتد إلى طريقة اشتغال الكتابة، بل إن مفهوم اللبس يعد من المفهومات المركزية التي يمكن أن نقرأ بها كيليطو. هناك لبس ما في ما تكتبه، هناك شيء هارب، غامض، متملص، منفصل...

ينطلق اللبس من محاولة التعريف بنفسي، ناقد أم أديب؟ هذا أصل الغموض. صرت ناقدا بالصدفة، لسبب بسيط أني جامعي. طريقتي في الكتابة النقدية توفيق بين الدرس الجامعي والكتابة الأدبية.

عندما نقرأ دراسة نقدية لكيليطو نشعر كما لو أننا نقرأ سرداً، فيما بعض كتاباتك الأدبية، مثلا حصان نيشه، تعطي الانطباع بأنها نقد. بم تعلل هذا التداخل.

هذا هو اللبس الأصلي. لنتنبه أننا عدنا مرة أخرى إلى مسألة الأصل. كنت أنوي في البداية (!) الاقتصار على الكتابة الأدبية. بيد أن تحضيري لشواهد جامعية، ثم انتقالي للتدريس أحدثا تغييرا في المسار الأول. تكويني وعملي كأستاذ أمليا علي إراديا أو لا إراديا أن يكون لدي هذا اللبس.

ما رأيك في أن نعنون هذا الحوار: تمجيد اللبس ؟

(يضحك) كما شئتم.

من الأشياء التي تشغل كيليطو، البحث عن الأسرار. يشعر القارئ لأعمالك، أن هناك دوماً سراً يرصده كيليطو. إذا استحضرنا، كما هو دأبك في القراءة، الحمولة الخصبة لدال "السر" في العربية، سيتشعب الرهان من بحثك عن الأسرار. ما علاقة كيليطو بالسر ؟

أعتقد، جوابا عن هذا السؤال المهم، أن كل كاتب يحاول إخفاء شيء ما.

ربما ينطوي إسمك الشخصي أيضاً على هذا الإخفاء. اسم ينخرط، انسجاماً مع صاحبه، في لعبة الدال. فقد تنبه أحد الألمعيين إلى اسمك الشخصي، وقام بتقطيعه استناداً إلى اللغة الفرنسية فتحصلت له الجملة التالية: qui lit tôt. من يقرأ باكرا. ودال البكور مضمر للإخفاء بمعنى من المعاني.

يرتبط السر، أحيانا، بحيلة من الحيل. ابن المقفع يعلن أن ثمة سرا في **كليلة ودمنة** يصعب العثور عليه، ويؤكد أن من قرأه كأنه قرأ الكتب كلها. ولكن أين يكمن السر الذي يتحدث عنه؟ المعري من جهته يقول:

ولدي سرّ ليس يمكن ذِكرُه   يَخفَى على البُصَراءِ وهو نَهار

سر واضح كالنهار، لكنه يخفى على البصراء. لا أعتقد أن ثمة سراً، إن هي إلا حيلة كتابية وإجراء بلاغي.

مثل "الرسالة المسروقة" عند إدغار بو. يتعب المفتش نفسه في البحث عنها، فيما هي موضوعة فوق المكتب.

تماما، لأن السر هو ما يكون واضحاً للعيان.

ما تقوم به منذ انطلاق هذا الحوار، نسألك فتروم الهوامش، كأنك تخشى على سر ما من الإفشاء.

(يضحك) ليس هناك سر في ما أنجزه. ثمة طرق أدبية لإثارة القارئ، وثمة أشياء تشتغل، وفق فرويد، في اللاوعي. لا أستطيع أن أتحدث عن لاوعيي، كيف لي أن أتحدث عن أشياء لا أعيها؟

أشياء جميلة كتبها آخرون، تتمنى في بعض أعمالك لو كنت من كتبها. من أين تأتي هذه الرغبة في امتلاك روائع الآخرين وذكائهم؟

هي ذي المشكلة، القارئ يغبط أحيانا مؤلف الكتاب الذي يقرأه بإعجاب. يقول في نفسه: هي أمور أعرفها، ولكن غيري كتبها. ذلك ما حصل لفرويد مع نيتشه. في يوم من الأيام قرر ألا يقرأ نيتشه أبدا، لأن ما يقضي هو سنوات في التنقيب عنه وتحضيره، يعثر عليه في جملة واحدة عندما يفتح كتاباً لنيتشه. هكذا قرر أن يكف عن قراءته. أن أغبط مؤلفا معناه أنه كتب ما كان ممكنا أن أكتب، أو ما كان ينبغي أن أكتب.

ما هي المشاريع الثقافية التي تمنيت لو كنت أنت صاحبها، لأنها قريبة من أفق اشتغالك وموصولة بذاكرتك وكيانك. ما هي، بشكل عام، الأسماء القريبة إلى نفسك، أسماء تعثر على جملك في خطابهم؟

ترتبط هذه المسألة بفترات مختلفة. لما قرأت الجملة التي استهل بها تودوروف كتابه **الأدب في خطر**، قلت في نفسي، كما أشرت: هذه جملة كان يمكن أن أقولها، ولكني لم أقلها. وبالمناسبة، فلقد كان لهذا المفكر أثر محمود في مساري الأدبي.

ستاروبنسكي.

قرأت بعض أعماله. وأنا معجب به كثيرا.

جورج بُولي (Poulet).

لم أقرأه.

بورخيس

واحد ممن قرأتهم كثيرا.

وماذا عن الشعراء ؟

يمكنني أن أذكر مالارمي وفاليري. ما يستوقفني عموما في الشعر هو بعض الأبيات. قد تستوقفني أحيانا القصيدة بكاملها عندما تكون كلا مترابطاً متماسكا، وأحيانا أخرى أقتصر على بيت من هنا وآخر من هناك. لنأخذ على سبيل المثال المتنبي، ليس كل ما كتبه جيداً.

أنت تجرؤ على قولها، خلافا لكثير من المهتمين بالشعر.

ما كان علي، إذن، أن أقولها، لقد ندمت على قولها. لنتأمل بيته:

كفى بجِسمي نُحولا أنني رجل   لَولا مُخاطَبَتي إيَّاكَ لم تَرَني

لا أرى شعرا في هذا البيت، لكن مادام المتنبي هو قائله، فإنه يصبح ذا شأن، لأننا نتساءل: هل كان المتنبي بهذه السطحية وبهذه التفاهة؟ ما دمنا أمام شاعر كبير، نفترض أنه لم يقصد المعنى الظاهر للبيت ونتخيل وجود سر ما وراء قوله: "لولا مخاطبتي إياك لم ترني". فليت شعري، من هو الشخص أو الكائن الذي يخاطبنا دون أن نراه، مع العلم أن المتنبي عاش في وسط سادت فيه معتقدات باطنية، من بينها فكرة الإمام الخفي؟ وهكذا مادام القائل هو المتنبي، نرى أنفسنا شبه مجبرين على إيجاد تبرير لكلامه...

لو طلب منك أن تنجز أونطولوجيا للشعر العربي اعتماداً على قراءاتك، أي أن تنتخب مختارات، على غرار ما أنجزه أدونيس مثلا، ماذا سيكون اختيارك في هذه الأنطولوجيا المتخيلة؟

من المؤكد أنني سأبدأ بـ"لامية العرب"، وهي من القصائد التي حفظناها في المدرسة. قصيدة رائعة، عدت إليها مؤخرا واندهشت لقوتها، ولاسيما قول الشاعر في البيتين الأخيرين (من يستطيع فهمهما دون الاستنجاد بشرح؟) :

تَرُودُ الأَرَاوِيُّ الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنّها عَـذارَى عَلَيهِـنّ المُـلاءُ المُـذَيّـَلُ
ويَركُدنَ بالآصالِ حَـولي، كَأَنّنِي مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنتَحِي الكِيحَ أعقَـلُ

سوف أختار أيضاً معلقة امرئ القيس، وقصيدة أبي نواس التي يصف فيها كأسا:

قَرارَتُهـا كِـسرى، وفي جَنَباتِهـا مَهـاً تَدّرِيهـا بِالقِسِيِّ الفَـوارِسُ

ولأبي تمام، سأختار قوله:

وطـول مُقـامِ المرء في الحـيِّ مُخلِق لديباجَتَيـه فاغْـتَرِبْ تتجَـدّدِ
فإني رأيت الشـمس زِيـدَت محبّة إلى الناس أنْ ليست عليهم بِسَرمَدِ

ولن أختار شعراً للبحتري، سأنتقل من أبي تمام إلى المتنبي، كل ما قاله المتنبي جيد، خلافاً لما زعمته قبل قليل، وسأختار أيضاً أشعاراً للمعري. وعموماً فمعرفتي بالشعر متواضعة، تنحصر في أسماء معدودة.

وماذا عن الشعر العربي الحديث والمعاصر؟

للأسف، معرفتي به محدودة أيضا، خصوصا ما نشر في السنوات الأخيرة. أميل إلى الشعر الذي يخاطبني مباشرة، أفضل أن أفهم القصيدة لأول وهلة، ولكني كجامعي يمكنني أن أدرس الشعر الغامض وأشرحه وأقترح له تأويلا. بالصبر والأناة يصير الشعر المعقد مألوفا محبوباً.

صرحت سابقا بانبهارك بمالارمي على الرغم من غموضه.

إذا كنت أتحدث بعاطفتي كقارئ عفوي ساذج، وأنا في حقيقة الأمر كذلك، حينها أحتاج إلى أشعار تبدو لي نسبيا سهلة. أما إذا كنت أتحدث كقارئ ملزم بدراسة الشعر وتفسيره، فالأمر يختلف. مالارمي، على سبيل المثال، درّسته للطلبة في الإجازة لمدة سنتين، اشتغلت عليه فصرت قريباً منه وحفظت أبياتا من شعره. اشتغلت عليه لما كان الطلبة يلزمون الأساتذة بتدريس القضايا العويصة. كنت في تلك الفترة أستاذاً مساعداً بالكلية، أقضي الأسبوع بكامله في تهييء القصيدة موضوع الدرس. بعد هذه المعاشرة الطويلة لمالارمي، صرت أحبه.

الحديث مع كيليطو يقتضي أن نستحضر كتاب ألف ليلة وليلة. نستحضره من زاوية شعرية، نقصد الشاهد الشعري فيه. لما قرأنا، فيما مضى، هذا الكتاب، لم نتوقف، بدافع فتنة الحكاية، على الشاهد الشعري. ذلك ما لا يمكن أن نقوم به الآن في قراءة هذا النص الباذخ. كيف تعاملتم مع الشاهد الشعري في قراءتكم لـ ألف ليلة وليلة.

لم أتوقف عند الشاهد الشعري. إما نقرأ بسذاجة ونضحي بالشعر لأننا نؤخذ بمعرفة ما سيجري في الحكاية، وإما نقرأ بجدية ومسؤولية قصد إنجاز مقال أو محاضرة، فيكون لزاماً إدماج الشعر في القراءة لأنه مكون له وظيفته. مادام في الكتاب شعر، فلابد من دراسته لأن الكتاب كل لا يتجزأ ولا يجوز أن نتغافل عن أحد عناصره. وهذا ما تطرحه أيضا قراءة المقامات، فلا يجوز للقراءة الجادة أن تقفز على ما فيها من قريض. لاحظوا أني أناقض ما قلت سابقا... حاصل الكلام أني لم أقرأ **ألف ليلة وليلة** بالكامل، ومن يستطيع أن يفعل ذلك؟

ماذا قرأت، على وجه التحديد، من هذا الكتاب؟

قرأت طبعا الحكايات التي كَتبتُ عنها. بعض الحكايات لم أقرأها، كحكاية الإسكافي معروف. ما ينبغي أن لا ننساه أن **ألف ليلة** ليس كتابا، بل كتبا، ما لا يحصى من الكتب. كل مخطوط من مخطوطاته وطبعة من طبعاته وترجمة من ترجماته تشكل كتابا مفردا فريدا.

انسجاما مع موقع الشاهد الشعري في القراءة، نعود إلى دراستك عن كتاب أسرار البلاغة للجرجاني. فالشاهد الشعري هو ما قادك إلى عد هذا الكتاب

حكاية. كان هذا الاستنتاج المتولد عن التحليل فتحاً في تاريخ قراءة الكتاب. لقد دأب النقد على عد أسرار البلاغة منذ زمن بعيد، كتاباً نقدياً، لكنك اكتشفت بداخله حكاية أصلية وغيرت مسار قراءة الكتاب. واللافت أنك استندت في هذا الاكتشاف إلى الشاهد الشعري وإلى الخطاب المجازي الذي اعتمده الجرجاني في شرحه للمجاز. بم تفسر اهتمامك الكبير بالشاهد الشعري، الذي قلبت به استنتاجات سابقة، في كتاب الجرجاني وصمتك على هذا الشاهد في كتاب ألف ليلة؟

ما الذي يقوم به الجرجاني في أسرار البلاغة؟ يحكي حكايات. هكذا قرأته، ولا يخفى علي أن قراءتي هذه قد تبدو غير رصينة. أما عن الشاهد في ألف ليلة، فلم تتح لي فرصة التمعن فيه. على كل حال لا يمكنك أن تبصر شيئا إلا بالعمى عن شيء آخر. العمى والقراءة...

الملاحظ في تحليلك للنص وتفكيكه، أنك تنطلق من داخله، ولكنك، في الآن ذاته، تبتعد عنه وتخلق له تجاورا مع نصوص تستمدها من ثقافات أخرى. ما الذي يحكم هذه الوجهة التي يأخذها تحليلك للنصوص؟

لابد، كما أشرت، أن تبتعد عن النص من أجل إضاءته ومحاولة اكتشاف جانب من سره. القرب المفرط يعمي، لذلك علينا أن نقيم علاقة جدلية بين القرب والبعد. ثم إن الخاطر ينشط لاكتشاف علاقات بين عناصر متباعدة أو بين نص قديم ونص حديث. كان الجرجاني يؤكد أن التشبيه الجيد هو ما يجمع بين شيئين بعيدين عن بعضهما.

أي ما جمع بين أعناق المُتَنافِرات بتعبير القدماء.

هو ذا ما أروم قوله.

لماذا اقتصرت دراساتك على الخطاب الأدبي ولم تتجاوزه إلى الخطاب التشكيلي والخطاب السينمائي وغيرهما. أليست لك رغبة في توسيع متن قراءاتك، أم أنك تحرص على الوفاء للتخصص. ثم ماهي علاقتك بالتشكيل والسينما والموسيقى في حياتك اليومية؟

سبق لي أن كتبت عن بعض التشكيليين، كما كتبت عن السينما، لكنها كتابة هامشية مقارنة مع اهتمامي الأصلي. أما عن علاقتي بالسينما، فإني أحب أفلام الويسترن، كما أحب أفلام هيتشكوك وشارلي شابلين. ومعلوم أن وضع السينما تغير الآن. فيما مضى، كنا نذهب إلى السينما، نحجز التذاكر، ندخل القاعة المظلمة، أما اليوم فلم تعد الأمور على حالها وصارت السينما تأتي إلينا، بعد أن توفرت الأفلام في المنازل.

هل هذا الوضع مزعج أم أنه يتيح مشاهدة أكثر مما كانت عليه الحال سابقاً؟

عندما تدرك الأشياء بسهولة تفقد وهجها وقيمتها. لربما كالشعر، ينبغي أن يدرك ببذل الجهد.

الحديث عن تعدد الخطابات يقودنا إلى الخطاب الصوفي. الملاحظ أن الصوفية شغلوا مفهومات لها قرابة مع المفهومات التي تعول عليها قراءاتك، كمفهوم الظاهر، والباطن، والحجاب، والغرابة، والسر، وغيرها. ما علاقتك بالخطاب الصوفي؟

كنت بدأت مقالا عن أبي يزيد البِسطامي. أنجزته كخطاطة في وقت قصير، وظل يحتاج إلى ثلاثة أشهر من العمل، لذلك بقي ناقصا. أما ابن عربي فتصفحته لا غير. وعموماً يُنفِّر من بعض الصوفية اهتمامهم بالتفسير، ولاسيما عندما يشرعون في شرح مصطلحاتهم، فتضيق إمكانات القراءة، ويتراجع المعنى المتعدد. وفي الواقع لا يجوز لي الحكم على الخطاب الصوفي لأني لم أدرسه.

كيف تقضي يومك؟

عموما عندما يتقدم الإنسان في السن، يغدو إيقاع يومه سريعا وتنقضي الأيام بعجلة لافتة، خلافاً لفترة الشباب. الملل مرتبط بالشباب ومع تقدم السن يمحي الإحساس به أو يضعف. لربما كان هذا الكلام تمجيداً للشيخوخة على غرار تمجيدكم السابق للبس.

وما هي الصداقات التي تعتز بها؟

الصداقة أسطورة ترتبط عادة، هي الأخرى، بمرحلة الشباب. بعدها تغدو ثانوية، وما يتبقى لا يتعدى علاقات عابرة مع أشخاص نحبهم ويحبوننا. أتذكر قولا مشهورا لأرسطو: "يا أصدقائي، ليس هناك صديق".

ماذا عن علاقتك بالمجال العمومي؟ هل تحرص على ترك مسافة معه موثرا العزلة أم أن عنفه يضايقك أم أنك تتعمد تجنبه؟

سابقاً، كان الناس يمنعون أبناءهم من القراءة، لأنها تجعل الطفل منعزلاً عن عالمه ومجاله. ربما شروعي في القراءة منذ صغري دفعني إلى نوع من الانكفاء على الذات. أحد عناوين الكاتب فاليري لاربُو: "القراءة، تلك الرذيلة التي بغير عِـقاب" (*Ce vice impuni, la lecture*).

كيف تنظر من داخل اهتمامك وكتاباتك لما يعيشه المغرب اليوم؟ كيف يمكن أن تقدم ما يجري، الآن، في المغرب ؟ غالبا ما نعرف آراء السياسيين والنقابيين والفاعلين الجمعويين، ولا تتسنى دوماً معرفة وجهة نظر الكتاب والأدباء.

كان عليكم أن تطرحوا علي هذا السؤال في بداية الحوار لا في نهايته، لما يتطلب الجواب عنه من مجهود. من البديهي أن المرحلة التي يعيشها المغرب مثيرة، تحث على الفضول المعرفي، سواء داخل المغرب أم خارجه. كل شيء فيها ممكن، جميع الاحتمالات متاحة.

هل تقصد بإثارة المرحلة للاهتمام أنها تدعو إلى السؤال القلق؟

الحياة العامة، كالخاصة، مبنية على توقعات، وفي أغلب الأحيان تكون التوقعات مخطئة... ما العمل إذن ؟ كتب الرسام بوسان (Poussin) على مدخل محترفه العبارة التالية: "لم أُهمِل شيئا". قد يكون من المفيد التحلي بهذا الشعار في حياتنا الخاصة والعامة، وفي كل لحظة وحين...

بيت الشعر، شتاء 2009

سيرةُ القراءَة والكِتَابة*

حوار مع عبد السلام الشدّادي وماري رودُونيMarie Redonnet

ترجمة إسماعيل أزيات

كيف أصبحت كاتبا ولماذا ؟

أجد تحفّظا أن أعتبر نفسي كاتبا. فما يطبع إنتاجي الأدبي هو الندرة، يرتكز عملي أساسا على محاولات نقدية (essais). عدا هذا، فإنّ حلم الكتابة لم يفارقني قطّ، ربّما منذ أن تعلّمتُ القراءة. القارئ منقاد، وبوعي إلى حد ما، إلى أن يقلّد، يعارِض، يحاكي ما يقرأ. ذات يوم، ينبثق الأمر الحاضّ الذي عبّر عنه فيكتور هوغو بروعة وهو في سنّ الرابعة عشرة: "سأكون شاتوبريان أو لا أكون شيئا". تولدُ المواهب والميولات أحيانا من الاطلاع على سِيَر بعض الكُتّاب، يرتسم النموذج حينئذ، فيقول القارئ مع نفسه: لأجرّب حظي أنا أيضا.

هل تكتبُ شغفا باللغة، تمتّعا بالحكي، استجابة لحاجة داخلية، استجلابا لشيء تجهله يحثّك على الكتابة؟

الأمر مراهنة، لا نقوم بها بالضّرورة مع الآخرين، وإنما بالأولى مع الذات، نقبل التحدّي معها. ثمة أيضا الاعتقاد في فضيلة العمل، في ثمرة الكَدّ والجهد: النص، في البدء، لاشيء، مزيج مُبلبل، رُكام مُشتّت، وشيئا فشيئا، يوما بعد يوم يأخذ شكلا، وفي النهاية يتخذ مظهرا مقبولا.

هل حدث لك في برهة محدّدة أن راودتك الرّغبة في أن تطلب من الآخر أن يقرأ ما كنت تكتبُه؟

كنتُ ألتمس أن يقرأ نصوصي أساتذة كانوا، يتهيّأ لي، يقدِّرون ويثمّنون كتاباتي في مادة الإنشاء. كان في إمكاني مبكّرا مباشرة حرفة الأدب، لكن خارج المدرسة لم يكن الأملُ في أيّ تشجيع، بل يتمّ السعي بالأحرى إلى صرفك عن الكتابة. الانزعاج الذي يتراءى في أعين الذين تطلب منهم أن يقدموا رأيا حول نصوصك... علاوة على ما سبق، كانت دراسة الأدب، وما تزال، تعتبر بشكل واسع كنشاط كسول، طفيلي، جدير فقط بالحالمين غير الموهوبين في المواد الرّصينة.

هل كان مطلوبا إنجاز انتهاك ما؟

انتهاك كلمة ربّما ذات حمولة ثقيلة. لنقلْ بالأحرى تحقيق منفى اختياري في الأدب. أنت وسط معارفك، لكنّ ذهنك مأهول بشخصيات أخرى هي التي تسكن قراءاتك: القبطان أَخاب، فرِيدا، راسْكُولنِكُوف، سيروس سميث، بِيرغُوط، مدام دُومارِيل، بارْطلبي، فَريدِرِك مُورُو، كْلامْ، بارْدامُو، مدام مِيغْري، الببغاء لافِيرْدور...[5]

كان ثمّة يقين في أعماقي (لا يهمّ إن كان مبرّرا أم لا) في وجود موهبة، لكن أيضا لحظات مديدة من الحيرة والتردد، وإلحاح السؤال المُعذَب: ما الجدوى؟ كانت قراءاتي أيضا فاقدة للنظام، كنتُ أشغف بكاتب، بعمل، ثمّ لا أعود أرغبُ بتاتا في الحديث عنه. التخلّص من الكتب... فعلُ حريّة، إذا جاز القول. لقد خصّصتُ أطروحة السلك الثالث لفرانسوا مُورياك، لكن بمجرّد إتمام المناقشة، تخلّصتُ من كتبه. كنتُ أنفصلُ عن قراءاتي كما عن النّصوص التي كنتُ أكتبها.

ألا يمكن القول أيضا إنّه لكي نكتب، يلزم أن ننسى ما قرأناه، أن ننجز فعل قطيعة مع قراءاتنا. لتكتب بعد قراءة بروست، يجب أن تنفصل عنه ؟

---

5. تنتمي هذه الشخصيات، و بحسب ترتيبها، إلى الروايات العالمية الآتية: **موبي ديك** لملفيل؛ **القصر** لكافكا؛ **الجريمة والعقاب** لدستويفسكي؛ **الجزيرة العجيبة** لجول فيرن؛ **البحث عن الزمن الضائع** لبروست؛ **بيل أمِي** لموباسان؛ عنوان قصة لهرمان ملفيل؛ **التربية العاطفية** لفلوبير؛ **القصر** لكافكا؛ **سفر آخر الليل** لسيلين؛ **صديق مدام ميغري** لجورج سيمنون؛ **زازِي في الميترو** لرِيمُون كينَو.

عندما نقرأ، نبني أوّلا بأوّل روايتنا الخاصّة بنا، نتوقّع مثلا أحداثا قد تختلف عن تلك التي قدّرها المؤلّف. وكم من مرّة أيضا نرغبُ في إعطاء نهاية مختلفة للرواية التي أتينا على قراءتها! من الممكن تقليد بروست أو توهّم تقليده، فغالبا ما يحلم قرّاء **البحث عن الزمن الضائع** بتدوين مذكّراتهم. الكاتبُ الذي لا أحد نجح في إعادة إنتاجه هو كافكا، عالمه جدّ متفرّد ومتعذّر المضاهاة. جرّبَ موريس بلانشو، فلم يكن مُقنعا.

بالعودة إلى السّؤال الجوهري: ما هي صلتك الشّخصية بالأدب؟

في البداية كان يفاجئني ألا أرى أحدا يقرأ من حولي. أيّةُ غبطة يحسّها المرءُ وهو طفل، حينما يتبيّن للمرّة الأولى بأنّه قادر على قراءة كتاب، وبمفرده!

الأدب، بالنسبة إليك، ضروري للحياة إذن. بأيّ معنى؟

الكاتب رؤية غير مسبوقة للعالم. إنّه لحدث مذهل حين نكتشف كاتبا كبيرا: سِيلين، بِيكيت، بيريك، كُونديرا... نتلقّى صدمة، كما حدث لي مع **مائة عام من العزلة**: منذ الجملَةَ الأولى، فعَل السّحرُ فعله وترنّح العالم. يحررنا الأدبُ أيضا من أفكارنا السيئة، نعتقد أحيانا أنّنا وحدنا من تَسكُنه، لكن عندما تتحدّث عنها الكتب، تغدو مألوفة يشترك فيها الجميع.

أتكتشف نفسك شخصا آخر في الكتابة، كما ترى العالم بشكل آخر؟

لم أكُفّ عن الانفعال والتأثّر بعنوان لبودلير: "قلبي و قد غدا عـــاريا" (*Mon cœur mis à nu*). هذه الصورة ربّما هي الكتابة.

تستحضر، في خصومة الصور، القصص المصوّرة للأطفال. أيّ دور لعبته في تكوينك الأدبي؟

كنتُ أشتري منها كميات من بائع كتب قديمة بالمدينة العتيقة. سنتيمات قليلة وعالمٌ عجيبٌ لا يُصدّق ينبثق ويتدفق.

هل تتذكّر الكتاب الأوّل الذي قرأته؟

ألف ليلة و ليلة، غير أن هذا ربما مجرّد استيهام، إعادة بناء للماضي. على الأصح، **حرب النّار** أو **آخر الموهيكان**"[6].

الأدب الشّفهي ذو شأن في الأدب المغربي، هل كان له دور ما في تكوينك؟

حكايات، تمثيليات إذاعية، ومنها مسلسل ملحمة **الأزلية**: كانت شوارع الرباط تخلو من المارّة وقت إذاعته. وفي البيوت، كانت رواية الحكايات بالأولى من اختصاص النساء. لا أعرفُ إلى أيّ مدى لعب الأدب الشّفهي دورا في تكويني. كان يُنظر إليه، في ذلك العهد، بشيء من الازدراء، يتمّ التعامل معه بتعجرف. تغيّرت الأمور منذ ذلك الحين.

أعود إلى هواك بالقصص المصوّرة للأطفال. هل كان لها تأثير على أسلوبك في الكتابة؟

دون شك. ذكرتُ في **خصومة الصور** مِيكِي لُرانجَر، مراهق يرافقه صاحباه، البروفسور سِينِيـي، ودُوبل رُومْ[7]، كلاهما سِكّير مُدمن. ميكي لم يكن يشرب إلاّ الحليب. يطلبه حين يلج "صالونا"، فكان رعاة البقر يسخرون منه، وكان عليه أن يتعارك للدّفاع عن حقه في شرب الحليب، و ليس الويسكي كما هم. هذا المقطع يترك فيك إلى الأبد أثره. الحقّ في الاختلاف...

أهناك كتّاب في طفولتك تركوا أكبر الأثر عليك من آخرين؟ خلّفوا لك صورا قويّة غذّت كتابتك؟

رواية **موبي ديك**. ولاحقا دوستويفسكي: كثير من المراهقين الذين يقرأونه يشرعون في التصرّف كما شخصياته، يصبحون صموتين، يتظاهرون بالكبرياء، ويحسون بالتميّز فيأخذون في التبجح بآراء غريبة. ما يُلفت النظر عند الكاتب الروسي أنّ التّماهي يتمّ مع أغلب شخصياته وليس مع البطل فحسب، إن كان هناك من بطل، الأمر الذي ليس هو حالة **الإخوة كارامازوف**.

6. حرب النار، رواية للكاتب الفرنسي جوزيف هنري رُوسْنِي؛ وآخِر المُوهيكان للروائي الأمريكي فينيمور كُوبر.
7. ميكي لُورانجر: بطل قصص مصوّرة للأطفال كانت منتشرة في المغرب خلال فترة الخمسينيات والستينيات.

تتمتّع بتكوين مزدوج، في الأدب العربي، وفي الأدب الفرنسي. هذان الأدبان، كيف توافقا؟ هل تعاركا، هل تعاونا؟ هل تسلّط أحدهما على الآخر؟

كنتُ أعرف القراءة والكتابة بالعربية قبل البدء بتعلّم الفرنسية. هل ثمّة تنازع بين اللغتين؟ تحدّثتُ بعض الشيء عن ذلك في لسان آدم وفي لن تتكلّم لغتي، ولربّما هو موضوع كلّ كتاباتي. كان من المفترض أن يصدر حصان نيتشه بالعربية. احتفظتُ بمسودّة له بهذه اللغة، مختلفة عن النص النهائي. لماذا تحوّلتُ إلى الفرنسية؟ للتّخلّص، لاريب، من الحُبسة. كنتُ ربّما لن أنهيه لو لم أكن انقلبتُ نحو الفرنسية.

هل لديك الإحساس بأنّك تعبّر عن بعض الأمور في لغة ما بخاصّة، أم لا تميز بين اللّغتين؟

سأقول: لا تمييز. تمّ التأكيد مرارا أنّ في الفرنسية حرية أكبر، هذه خرافة، على الأقل فيما يخصّني.

هناك، مع ذلك، نصوص مهمّة قُدّر لها أن تُكتب بالعربية، وأخرى باللغة الفرنسية. أيمكنك التكلّم عن الباعث الذي جعلك تكتبها في هذه اللغة دون تلك؟

لا يجبُ السّهو عن ظاهرة "الطّلَب" الأكاديمي أو الوُدّي. إذا كنتُ كتبتُ **الكتابة والتناسخ**، فلأنّ تزيفتان تودوروف شجّعني على تجميع مقالاتي (كنتُ قد نشرتُ بعضها في مجلة *Poétique*). أشار علي أن أجعل منها كتابا يتسم بقدر من التّماسك والاتّساق.

في هذه الحالة، أيتعلّق الأمر بمصادفة؟

مصادفة لقاء مُخاطَب مُميّز.

هل هناك مُخاطَبُون آخرون حثّوك على الكتابة، على تطوير بعض الأفكار، على ارتياد بعض المجالات؟

أذكر بامتنان محمد أركون، أندري ميكيل، لُوسيت فالَنسِي، روث غرُورِيشار.

أعود مرّة أخرى إلى سؤالي، أليس هناك ما يجعلك، في لحظة معيّنة، تكتبُ بالعربية أو بالفرنسية؟

لا بدّ أن توجد بواعث عميقة، لكن كلّ ما أستطيع قوله هو أنّ ارتياحي (إذا جاز لي استعمال هذه الكلمة) هو الذي يوجّه اختياري. حين أشعرُ وأنا أكتبُ بالفرنسية بمأزق، أعيدُ كلّ شيء بالعربية. أقومُ بذلك أيضا في الاتجاه المعاكس. ضياعٌ كثيرٌ للوقت، لكن من يدري، ربّما الأمرُ ليس كذلك. في خصومة الصور، فصل معنون بـ "بنت أخ دون كيخوطي"، كُتب ونُشر باللغة العربية أوّلا. لم تكن فكرة الكتاب موجودة في تلك اللحظة.

لغتك ككاتب هي، في النّهاية، هذه اللغة المزدوجة التي تصنع تفرّدك، هذا العبور من لغة إلى أخرى.

أظنّ أنّ كلّ كاتب مغربي أو مغاربي يكتبُ أو يفكّر باللّغتين معا، بهذا القدر أو ذاك. لا علم لي بنص "طاهر نقيّ".

مع ذلك، ثمّة كتّاب لا يقدرون على الكتابة إلاّ في لغة وحيدة، إذْ تعلّموا العربية الدّارجة في الطفولة، لكن دون أن يقتاتوا كفاية وبكيفية متواصلة من الأدب العربي. أعرفُ أطباء نفسانيين وعلماء اجتماع، وكُتّابا أيضا لا يتجاسرون على الكتابة باللّغتين.

لأنّهم، ببساطة، لا يقرأون باللغة الأخرى، العربية. لاداعي للبحث عن سبب آخر.

يلوح لي أنّ تجربتك أكثر تفرّدا.

ثمّة تجارب أخرى، عبد الله العروي...

لكن، ألم يكتب بعض النّصوص النظرية بالفرنسية، وأخرى أكثر أدبية بالعربية؟ وإذن ليس الأمر، بالضبط، لا تمييز فيه كما تقول. إنّه يقرّر: الأدب، أكتبهُ بالعربية، وكلّ ما هو علمي، سوسيولوجي، أكتبهُ بالفرنسية. لقد انحاز إلى كتابة ذاتيته بالعربية. الأمر الذي ليس هو حالتك.

الملفتُ للنظر أنّه غالبا ما يترجم بنفسه إلى الفرنسية الأبحاث التي يؤلّفها بالعربية. من في مستطاعه، في المغرب، أن يترجم من العربية نحو الفرنسية ؟ نادرون من يقدرون على القيام بذلك.

عدا هاتين اللّغتين، العربية والفرنسية، تُـلِمّ بالألمانية، لك نافذة مفتوحة على الأدب الألماني. هل لعب دورا في تغذية حساسيتك الأدبية؟

إنه عنصر يُعتدّ به في تكويني؛ لا أستطيع أن أقدّر بدقة ما أدين له به. قرأتُ العديد من الكتّاب "في نصوصهم"، ومن بينهم نيتشه.

هل نعثر فيما كتبت على ذكريات، على استحضارات من الأدب الألماني؟

في فاوست لغوته، ثمّة ما يتعلّق بـ"اللحظة الرّاهنة". يأبَى فاوست أن يقول لها: "تَوَقَّفي، أنت بالغة البهاء". استلهمتُ هذا المعنى في أحد نصوصي... لمسات صغيرة تبرزُ وتنبثقُ هنا أو هناك، منها عنوان **حصان نيتشه**. بين شخصيات هذا المحكي، رياضي لا يُجارَى في القراءة، كفكاوي المزاج شيئا ما. يُضاف إلى هذا أنّي تعلّمتُ الكثير من قراءة بعض المستعربين الألمان. أعدتُ، بواسطة اللغة الألمانية، ربط الصّلة بجوانب من ثقافتي الأصلية! فلأجل القيام بدراسات عن القرآن وعن العلوم الإسلامية المؤسِّسة، تكون معرفة اللغة الألمانية ضرورية. إنّه تقليد قديم ينحدر من القرن التاسع عشر. هناك، في المدة الأخيرة، أعمال يُوزِيف فان إِيس حول علم الكلام، وأخرى لِفُولْفهارت هايْنريش حول الشعرية العربيَة[8]. لم أكن لأتنبه إلى كثير من الأمور الحاسمة لو لم أتعلّم الألمانية.

هل قرأت كافكا باللغة الألمانية؟

من اليسير قراءته، وهذا ما قمتُ به وأنا تلميذ بالثانوي. قرأتُ بها أيضا بعض أعمال كلايست، هاينه، فَلاّدا[9]، بينما قرأتُ روبرت مُوزِيل، تُوماس مان، غُـونتَر غراس بالفرنسية.

هل انفتحت على آداب عالمية أخرى؟

---

8. يوزيف فان إيس Joseph van Ess (1935)، مستشرق ألماني باحث في العلوم الإسلامية، من أهمّ أعماله العلمية الرّصينة **علم الكلام والمجتمع في القرنين الثاني والثالث للهجرة**، ترجمة سالمة صالح، دار الجمل، 2008. أمّا فولفهارت هاينريش Wolfhart Heinrichs (1941 - 2014)، فهو أكاديمي ألماني، باحث في الأدب العربي الكلاسيكي، من أبرز مقالاته "التصنّع في الأدب العربي"، ترجمة محمد فؤاد نعناع، مجلة علامات في النقد، مج. 4، ع. 14، 1994.

9. هاينريش فُون كلايست Kleist (1777 - 1811)، كاتب مسرحي وقاص وشاعر ووطني ألماني. هاينريش هاينه Heine (1797 - 1856)، شاعر وناقد وصحفي ألماني. هانس فـلاّدا Fallada (1893 - 1947)، الاسم المستعار الذي اشتهر به الروائي والقاص الألماني Rudolf Ditzen.

يظل الأدب الأسيوي بالنسبة إليّ لغزا، وهذا دون شك نقصان كبير. تبقى لقاءات الصّدفة: الأمريكي دُوس باسُوس كان اكتشافا. لا نظل ما كنّا عليه بعد أن نقرأ كاتبا عظيما. بورخيس: لقاء حاسم وتجاور حميمي: أستحسنُ تواضعَه الكاذب (ليس هناك ما هو أكثر عجرفة وشموخا من الخشوع الذي يُظهره)، تنقيبَهُ المبني على اللعب، إيثارَه للخطابِ المَروِيّ، استشهاداته الصّائبة إلى هذا الحدّ أو ذاك، الانطباع الذي يتركه (وإنَ أنكر ذلك) بأنّه قرأ كلّ شيء... سِمات مُميّزة تُقـرّبه – أمر لافت للنظر حقا – من الجاحظ الذي يشير إليه في قصته "البحث عن ابن رشد".

لنعدْ قليلا إلى الأدب العربي. لقد أنجزت دكتوراه الدولة حول المقامات؛ نوع أدبي عرف لحظات مجده في الحقبة الكلاسيكية ولعب دورا كبيرا في البيئة المغاربية في العصر الوسيط. هذا ما ليس معروفا إلاّ بشكل ضيّق. يبدو لنا اليوم من الصّعب جدّا النفاذ إلى المقامات. هل يمكن أن نستخلص منها رؤية للأدب العربي؟

تبدو بالفعل، بسبب اللغة والكلمات المهجورة والأنساق الثقافية والتوظيف البلاغي المكثّف، عسيرةَ المنال، إلا أن قراءتها ليست أعسر من قراءة **يوليسس** لِجيمس جُويس. كان للحريري مقلّدون لا يُحصون في العربية والعبرية والسريانية والفارسية. كانت المقامات حينئذ تُستهلك كما تُستهلك الروايات اليوم، غير أنّها وقعت ضحية اكتشاف الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر. اليوم نكتبُ "ضِدّها".

ما الذي يصنع خصوصية الأدب العربي الذي تقدم المقامات عنه ما يشبه عصارته المكثّفة؟

حينما نتحلّى بالصّبر في قراءة المقامات، ندرك غناها الكبير. ليس من اليسير الحديث عما يصنع خصوصية الأدب العربي. لِنقُلْ إنها فيما يَفقده النص حين يُترجَم. تتصف الترجمة الفرنسية التي أنجزها رُوني خَوام لمقامات الهمذاني والحريري، بنوع من اليسر في قراءتها؛ لا نصادف فيها الإيقاع أو التنظيم الخاص بها، ولا الكلمات المهجورة، ولا الألعاب اللفظية، لكن هذا قد يترتب عنه انطباع بالسطحية. بخلاف **ألف ليلة** التي تخرج سليمة، إجمالا، من الانتقال

المخيف إلى لغات أخرى. لا زالت المقامة تنتظر أنطوان غالان آخر يجعل من ترجمتها حدثا جلَلا.

لا بدّ وأن يكون لهذا الاشتغال الطويل على المقامات أثر في ما كتبت؟

إنّها تمثل تحدّيا للباحث كما للمترجم. أبدى الأُولِيبيون (Oulipiens) [10] اهتماما بها. وأثناء ندوة حول جورج بيرِيك Perec بكلية الآداب بالرباط سنة 2000، تساءلتُ هل كان قرأ الحريري. إنَه يذكره على أيّ حال في رواية **الحياة، طريقة استعمال**، وفي غيرها. يُضاف إلى هذا وجود باحثين يجتهدون في دراسة الصِّلات المفترضة بين المقامات والرواية الشطارية الإسبانية في القرن السادس عشر. للأبطال في كلتيهما نقط مشتركة: الهامشية، الصعلكة، القِناع، الضحك الخالص، الدّموع المُخادِعة، الاستجداء، التقلّب...

المقامات التي كتبها الكتّاب الكبار غير قابلة للتقليد، كما تقول. كيف إذن تُراكَ تأثرتَ بها؟ من خلال أيّة أشكال؟

ثمّة لا ريب صدى للمقامات في محكياتي، موضوع هذه وتلك هو الأدب، الأشكال الأدبية. فصول قصيرة في الحالتين، مستقلة بذاتها، وفي الآن وبسبب عودة البطل، لها ارتباط مع المجموع المندمجة فيه.

ما الذي يميّز في نهاية المطاف الأدب العربي الكلاسيكي؟ ولماذا، في اللحظة التي حدث فيها اللقاء بالأدب الأوروبي، انهار ولم يصمد؟

تغيّرَ التعليم، تعددت رحلات الطلبة والدبلوماسيين ورجال الأدب إلى باريس و لندن. أصبح تعلّم الفرنسية والإنجليزية ضرورة، ولتتويج كلّ هذا، كان الإغراء الذي مارسته نصوص أوروبية. وتدريجيا، تمّ إهمال الأنساق الأدبية الكلاسيكية، كما أنساق الثّياب، الطّبخ، المعمار... كلّ هذا على أساس من الإغواء والتمرّد.

10. Oulipo: جماعة شكلية تجريبية عالمية، تضمّ أدباء ورياضيين (من الرياضيات)، تحدّد نفسها "كفئران تهيّئ بنفسها متاهة تلتمس هي نفسها الخروج منها". من بين أشهر المنتسبين إليها ريمُون كينو، جورج بيريك، إيطالو كالفينو.

هذا، إلى حدّ ما، ما يقوله لنا ابن خلدون: المغلوب يقلّد دائما الغالب. لكن، أبعد من هذه العلاقة بين الغالب والمغلوب، ألا يوجد في الأدب العربي الكلاسيكي ما لا يمكنه أن يتعايش مع الأدب الغربي؟

تتعذر ترجمة النصوص الكلاسيكية، بل إنها، إلى حدّ ما، لا تصبو إلى أن تُترجم، لقد ادُّخِرت لصفوة من ذوي اللسان العربي، فتعطي الانطباع بأنّها مغلقة بإحكام. هذا كعبها الإخيلي، إن لم يكن مجدها. نادرون من غير العرب، كأندري ميكيل، من اهتمّوا بالشعر العربي القديم.

نصادف من جديد هذه الثنائية بين ثقافة الصّفوة وثقافة العامّة حين نجعل ألف ليلة وليلة **في مقابل الأدب الكلاسيكي. لقد اشتغلتَ أيضا وكثيرا على** ألف ليلة و ليلة، **وبخاصة في** العين والإبرة. **ماذا يمكن أن تقول عن هذا الكتاب الذي أضحى اليوم جزءا من الأدب العالمي؟**

هو بالفعل ذو حمولة كونية. أعتقد أنّ في الإمكان القول إنّ الأدب الأوروبي تعرض لهزّة صغيرة بداية القرن الثامن عشر حين ترجم أنطوان غالان للمرّة الأولى **ألف ليلة** وأتاح لأوروبا اكتشافها. ما هو لافت للنظر أنّ المتأدّبين العرب الذين كانوا في الماضي يحتقرونها، انتهوا اليوم، بفضل مباركة الأوروبيين، إلى تبنّي كتابهم "الخصوصي".

هل يمكن أن نعثر في كتابتك على أصداء منه؟

أرجع إليه في محكياتي باستمرار. زوجة ر.، من ضمن شخصيات **خصومة الصّور**، هي بكيفية ما شهرزاد جديدة. في **حصان نيتشه**، ثمّة إشارة إلى القرد الخطّاط... وعدا هذا، موضوعة الكتاب القاتل التي أعدتُ الاشتغال عليها في قصّة "المكتبة"، وربّما في نصوص أخرى.

في إحدى كتاباتك قريبة العهد، تجزم بعدم إمكانية الحديث عن أدب مغربي. هل تعتقد ذلك حقّا، أم أنّ في الأمر استفزازا؟

لا أذهب حتى ذلك الحد، لكنني أعتبر أن الفكرة لا تخلو من سَنَد. فللحديث عن أدب ما، يلزم وضع بداية له، ولو نظريا على الأقل. في أيّ تاريخ، يمكن أن نحدّد بداية الأدب المغربي؟ تحدثت عن هذا في موضع آخر: يظهر أنّ

سنة 1954 تاريخ معبّر وكاشف إذ ترافق مع وضع قانون الحالة المدنية. نحو هذا التاريخ، ظهر **صندوق العجائب** لأحمد الصفريوي، **الماضي البسيط** لإدريس الشرايبي، **في الطفولة** لعبد المجيد بنجلون. يمكن اعتبار هذه المحكيات، بكيفية ما، وثائق ميلاد، نسخة من عقد ازدياد. أدب أوتوبيوغرافي بشكل وافر، مع تشديد وتأكيد على الطفولة، سمة تميّزه عن السيرة الذاتية العربية الكلاسيكية حيث الطفل لا وجود له فعليا. يمكن أيضا أن نشير في هذا المضمار إلى **الذاكرة الموشومة** لعبد الكبير لخطيبي و**لعبة النسيان** لمحمد برادة.

بالرّجوع إلى السؤال الذي طُرح قبل قليل: لم يعد الأدب العربي، في لحظة معينة، يُكتب كما كان يُكتب. وفي النّهاية، تضع عقد ازدياد الأدب العربي في اقتراضه لنموذج أوروبي. لماذا يقترض الأدب المغربي الأوتوبيوغرافيا أو التخييل الأوتوبيوغرافي؟

لأنه مثلما هو معروف "متأخّر" بالقياس إلى الأدب المصري والأدب اللبناني اللذين يعود عقد ازديادهما إلى منتصف القرن التاسع عشر. لتكون الرواية، يلزم توفّر شروط خاصّة، ذاتية وجماعية.

هل تضع عملك في صلب فُتوّة الأدب المغربي هذه؟ أم تعتبر أنّك، من خلال الأدب، تنفي نفسك من موطنك الأصلي، تحيا وتكتب في منفى داخلي؟

بقوّة الأشياء، أكتبُ في إطار هذه الفتوّة. لم أعتبر نفسي منفيا أبدا في أيّة واحدة من اللّغتين. لكن، وكما أفكّر في الأمر اللحظة، أليست القراءة شكلا من أشكال المنفى؟

ألا تنوي كتابة رواية بالمعنى الأوروبي للكلمة؟

لماذا أفعلُ ذلك؟ غالبا ما يُلقى عليّ هذا السؤال: طريقة لإبطال ما سبق لي أن أنتجتهُ، والنظرِ إليه على أنّه مجرّد مسودّة، وحان الوقت للانتقال إلى الأمور الرّصينة الجادّة... لكن يجب الاكتفاء والرّضا بما كتبته إلى حدّ الآن، صفحات، فقرات، شذرات. من يدري ما يدّخره المستقبل للأدب؟ يتمّ تفضيل الرواية، لكن هل ستستمر في احتلال مكانتها الأولى مع تطوّر الوسائط الجديدة وانتشارها؟

أيّة صلة تراها بين الكتابة والتطوّر الاجتماعي؟ أليس عندنا موضوعيا عجز وعدم قدرة على كتابة الروايات؟

لأيّ قرّاء؟ القارئ، في نهاية المطاف، هو من يخلق شروط الأدب. لنُذكّرْ بأنّ النّساء، على وجه الخصوص، المستهلكات النّهمات للروايات، هنّ اللّواتي تاريخيا حقّقن ثراءها، وذلك منذ القرن السابع عشر. كيف هو الوضع في المغرب؟ يُقال بأنّ البورجوازية - حيث توجد في العادة كتلة ضخمة من القراء - أُمّيّة. لكن، ماذا يفيد لوم هذه الشريحة الاجتماعية؟ على الكتّاب أن يخترعوا قرّاءهم. فعل ذلك محمد شكري، بمعنى ما، مع **الخبز الحافي**: حصّة صغيرة من الانتهاك أيقظت فضولا عارما.

ما عدا حالة شكري، هل يُراد القول إنّ الأدب المغربي قد لا يكون انتهاكيا؟

يمكن القول إنّ شكري جاء في أوانه حين كانت الرقابة متسيّدة. لقد تحمّل **الخبز الحافي** تبعاتها، الحسنة والسيّئة، كما، من قبل، **الماضي البسيط** لإدريس الشرايبي بوجه ما ولبواعـث أخرى.

هل يمكن وضع نجاح الخبز الحافي على نفس الصعيد من النّجاح الذي لاقته الكتب حول تازمامارت؟

في الوقت الحاضر، ثمة ما يمكن أن يُسمّى نوع تازمامارت، ويبدو أنه يجتذب قراء كثرا. غير أنّ النّجاح لا يُمكن التحكّم فيه، قد تكون له في بعض الحالات آثار سلبية. لقد أضرّت شهرة **الخبز الحافي** بباقي كتب شكري، وكان يتذمّر من ذلك.

يمكن أن تعترضنا عقبات لاواعية. عدم وجود قرّاء، لا بدّ أن يكون له تأثير حاسم على الكاتب. إذا لم تصله أصداء عن عمله، فليس في إمكانه أن يصير له إدراك بما يُنجز.

قد يكون في انعدام القراء، أو في قلتهم، امتياز ما: لا نعود خاضعين لضغط أن نَنشر في كلّ سنة أو سنتين كتابا، نشتغل بالإيقاع الذي نشتهيه.

هل أنت حقا تقنع بقلة من القرّاء؟ أليست لديك الرّغبة في أن تكون مقروءا على نطاق واسع؟

قرّائي بعضهم في العربية، البعض الآخر في الفرنسية، وآخرون في ترجمة إنجليزية، إيطالية، إسبانية... تصلني أصداء مُشجّعة، وأراني مندهشا بكتب ومقالات وأطروحات مُكرّسة لعملي.

هل لديك انطباع بوجود موضوعات متسلِّطة ومستحوذة تعاود الظهور في كتابتك؟

موضوعة القرين (le double) ونظرائه من شمس، قمر، ظل، انعكاس، طيف، شبح، خيال. موضوعات أخرى: كتاب، مكتبة، مخطوطة مفقودة، ذهان هذياني، سوء تفاهم مُعمّم...

ما هو الأقوى في كتابتك، ذاتيتك، معيشك، أو بالأحرى تجربتك الثقافية والأدبية؟

أظن أنّ الكتابة تفصلنا شيئا ما عن ذواتنا بتحرير ما هو كامن و ممكن في الوجود. المَعيش هو من الفقر الذي يُرثى له (كما الأحلام حين نتجرّأ على سردها) إذا لم يسنده عمق أدبي. ولذلك، فإنّ في نصوصي واجبَ استعادة الذاكرة، ولعباً بتلميحات لا تفوت القارئ المُتنبّه. في **حصان نيتشه** تحمل أمينة المكتبة اسم أَلِيس، إحالة على **أَلِيس في بلاد العجائب**، وفيه مُدرّسة تُدعى مادموزيل لُورَنسان: ستُذكِّر القارئ "المثالي" بالرّسامة ماري لورنسان، عشيقة وملهمة الشاعر غيوم أبولينير. علينا ان نتذكر أنّ المحكي ليس مصنوعا فقط من كلمات، بل أيضا من محكيات أخرى.

سؤال أخير ذو طبيعة سوسيولوجية. كيف تستشعر الحياة الثقافية والأدبية في المغرب حاضرا؟

سأكتفي بمثال واحد. في السبعينيات والثمانينيات، كان يتمّ استقدام نقاد كبار إلى كلية الآداب بالرباط ليتحدّثوا إلينا عن أعمالهم: بارط، جينيت، تودوروف، غريماس. كان المدرّج غاصّا عن آخره. اليوم، يمكنك أن تستدعي كلود ليفي ستروس، لن يحضر للاستماع إليه إلاّ قلّة من النّاس. انثلم الفضول الثقافي، على العموم. مع من يمكن الحديث عن الكتب، عن المجلات، عن الإصدارات؟ ضعفت قيمة الثقافة وزالت حظوتها.

منذ عقد من الزمن، برز عدد من الكتّاب المغاربة، رجالا و نساء، و بعضهم في أوروبا. هل تابعت هذا التيار؟

قليلا، ليس بالقدر الذي يُمكنّني من الحديث عنه.

سؤال أخير: ماذا ترى في مبادرة خلق مجلة Le Magazine littéraire du Maroc؟ هل تتوافق مع رهانات ذات شأن؟ هل تتوفّر على قدرات للتطوّر؟

كانت تنقصنا بالفعل مجلة أدبية، ولا يسعني إلاّ أن أثني على مبادرتكما. أرى أنّ هذه المجلة الجديدة ستحث على الكتابة، ستخلق قرّاء، وستوجد حركة أدبية، ويُسعدني شخصيا أن أكون "رفيق طريق".

Le Magazine littéraire du Maroc, n° 1, automne 2009

القدس العربي، 14 مايو 2012

* الهوامش من وضع المترجم.

حين كانت الجَدَّة تخيط كُتُبا

حوار مع نبيل منصر

"العبقرية هي الطفولة المستعادة قصدا"، برأي بودلير. كيف يستعيد الأستاذ كيليطو قصة الطفل الذي كانه وماذا عن شغفك الأول في مرحلة الصبا؟

كنتُ مقلدا، أقلد مثلا فقيه المسيد. حلم صاحبني إلى المدرسة الابتدائية، حيث تمنيتُ أيضا أن أكون معلما، وهكذا إلى أن صرتُ أستاذا. ربما كنت أحدس، منذ الصبا البعيد، أن قَدَري سيرتبط بالتعليم.

وماذا عن البيت الذي نشأ فيه كيليطو؟

نعود إلى المنزل الأول بعد غياب طويل، فنجده يختلف تماما عن صورته في ذهننا. بيت الذاكرة كبير واسع، بينما هذا الماثل أمامنا متواضع بسيط. ينتابك الحنين لأنك بعيد عن المنزل الأول، ولولا البعد عنه لما كانت له قيمة. ابتعاد البيت عنا أو ابتعادنا عنه هو بالضبط ما يمنحه أهمية ويجعلنا نقدره حق قدره.

هل الأمر يتعلق بالفقدان؟

في الحقيقة، فقدان الشيء هو امتلاكه.

وأنا أقرأ كيليطو، أحس أحيانا وكأن عبد الفتاح الصبي كان يلعب بالكتب والأقلام والحبر، وليس بتلك اللعب التي كان الأقران الصغار يصنعونها أو يقتنونها بدراهم زهيدة. كيف كان يلعب عبد الفتاح الطفل؟

بالفعل، كنتُ ألعب وأنا صغير بالكتب والأوراق. أتذَكّر أنني كنتُ أُرغِم جدتي على أن تخيط الأوراق وتصنع لي كتبا. وكانت، رحمها الله، تساير جنوني،

فتنشئ لي ما أطلب (يضحك). هذا هو الصبا: أن تخيط لك جدتك كتبا مادتها أوراق مبعثرة.

كيف يستحضر الأستاذ كيليطو الانتقال من فضاء البيت إلى فضاء المدرسة؟

كخروج من السور. كنت، مع أقراني، نغادر سور المدينة لنذهب إلى مدرسة "لَعْلو" بحي المحيط. كانت قريبة من بيتنا، لكنها في ذلك الوقت كانت تظهر لنا بعيدة، عالم آخر، فقط لأنها تقع خارج السور. عالم آخر، مع العلم أن الرباط كان حينذاك مدينة صغيرة. كنا نخرج من السور، فنجد الشارع فارغا من السيارات تقريبا، وأذكر أننا كنا نتمدد على الإسفلت، دونما خشية منها.

وماذا تذكر عن الكتب الأولى التي جعلتك تنزوي، وتغادر عالم الصغار؟

الكتب الأولى؟ تعرف أن مشكلة الطفل تتلخص في هذا التحدي: هل أستطيع أن أقرأ كتابا؟ هذا يظهر لنا بدهيا، ولكن ما يحدث شبيه بما يقع في السباحة: فأنت تتعلم السباحة، في يوم من الأيام، أو لا تتعلمها إطلاقا. كذلك ركوب الدراجة. الشيء نفسه بالنسبة للقراءة، فأحيانا تيأس وتقول: لن أستطيع أن أكون قارئا. وفعلا كنتُ أحاول أن أقرأ بعض الكتب، لكنني لا أفهم شيئا. ثم ذات يوم، فُكتْ عقدتي واستطعتُ أن أقرأ.

من الفرنسية، انتقل كيليطو ليَدْرس الأدب العربي الكلاسيكي. من أين جاء شغف كيليطو بهذا الأدب، حكايات، وأشعارا وأمثالا؟

من المدرسة، حيث يبدأ الاهتمام بالأدب المكتوب، فخارجها لا وجود إلا للأدب الشفوي: أمثال، أغاني، أناشيد، حكايات. في المدرسة، يبدأ الامتحان العسير مع اللغة. تعلُّمُ الفرنسية لا ينتهي، وكذلك الفصحى. أقرأ كل يوم فصحى وفرنسية، وقد تجد فيما أكتب بعض الأخطاء.

أنتَ أستاذ لغة وأدب فرنسي، ولكنك لا تكتب إلا عن المتون العربية؟

كتبت عن جورج بيريك، وبارط، وبورخيس، وأغاتا كريستي، وآخرين... قراءاتي في المتون العربية متواضعة، ولولا معرفتي بالأدب الحديث، لكانت كتاباتي مختلفة تماما.

عندما قلتُ قراءتك للمتون العربية، قصدت تأويلك، الذي غالبا ما يتوجه لكتاب عربي. لا شك أن قراءاتك متعددة ومتشعبة، لكن ما تبنيه في التأويل غالبا ما يتوجه إلى ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الجاحظ، أبي العلاء المعري...

هذا ما أقوله. قراءات محدودة، أعود دائما إلى النصوص ذاتها.

لكن هناك لا نهائية في التأويل؟

ما أقرأه مجرد تَعِلّة، فما يهم أكثر هو ما أكتبُ عبر ذلك. ولكي أوضح ما أريد قوله، أستحضر ما قاله التوحيدي عن ابن العميد الذي سعى إلى تقليد الجاحظ، "فوقع بعيدا من الجاحظ، قريبا من نفسه". هذا برأيي هو قَدَر الناقد، يدرس نصا أو كاتبا ما، فيكون في نهاية الأمر بعيدا عنه، قريبا من نفسه.

لماذا وقع اختيار كيليطو على دراسة نص صعب كالمقامات لتحضير رسالة الدكتوراه، في الوقت الذي نجد مثلا أن الكثير من النقاد يتجهون نحو أجناس أدبية حديثة "ظافرة" كالرواية؟

لا أميل إلا للأشياء الصعبة. في ثانوية مولاي يوسف كان علينا أن نختار اللغة الأجنبية الثانية، الإنجليزية أو الألمانية. ماذا اخترت؟ الألمانية طبعا، لأنها صعبة، أو تبدو كذلك.

كيف تبدأ القراءة عند كيليطو، ما هو منطلقها، كيف يواجه سؤال "من أين أبدأ" عندما يكون أمام نص معين؟

مجرد تناول كتاب والشروع في قراءته، عملية بالغة الوعورة. وأتذكر أن الكاتب إلياس خوري كتب مرة ما مفاده أن القراءة مغامرة، وأراه محقا في ذلك. هناك كتب لا نستطيع قراءتها، مهما بالغ الناس في إطرائها، وبالمقابل كتب نميل إليها من أول وهلة. ماذا يحدث؟ في مكتبتي العديد من الكتب التي لم أقرأها، ولن أفتحها على الأرجح. أحيانا، منذ الصفحة الأولى تعرف إن كنتَ ستقرأ الكتاب أم لا. كذلك بعض الناس، منذ النظرة الأولى تعرف إن كنت ستحبهم أو تكرههم (يضحك).

أعود بك الأستاذ كيليطو إلى الأدب والغرابة. هذا الكتاب كان خارج السياق الثقافي الجامعي العام بالمغرب. وكشفَ عن وعد بولادة محلل استثنائي.

عبد الكبير الخطيبي، التقط هذه الإشارة وكتبَ مقدمة الكتاب المعروفة. في هذا الكتاب، يبدو لي أنك اخترتَ أن تكون معلما، لكن بنظرة ساخرة، سرعان ما تُلقي بقارئك في أهوال الأدب ومكره الخاص. أي أسئلة وجّهَت كيليطو في هذا الكتاب التدشيني؟

كانت تلك الفترة، أعني السبعينيات، مفعمة بالغرور. كنا نتوهم أن النظرة إلى الأدب ستتغير، وأننا سنأتي بأشياء جديدة.

الأستاذ كيليطو مزدوج اللسان، ويمكن أن نتحدث بخصوصك عن تجربة عشق بلسانين، بتعبير الخطيبي. هذا الازدواج، هذا العشق للغتين معا، كيف تَوجّه إليه كيليطو. مرة يجد نفسه عاشقا يكتب بالفرنسية، وأخرى بالعربية، ويبدو أنه يكتب اللغتين معا بذات اللذة، حتى وإن كان شغفه الأكبر، ربما يتجه للفرنسية؟

لستُ أدري، تعودت منذ الطفولة على القراءة والكتابة بالعربية والفرنسية.

بداخلك، هل تعيش حالة "بابل" سعيدة، أم أن ازدواجيتك تنطوي على بعض الشقاء؟

هل يوجد اليوم كاتِب عربي أحادي اللغة؟

الفرنسية، برأيك، ليستْ "غنيمة حرب"، كما تداول ذلك بعض الكتاب؟

أفضل أن أقول إنها "المَغنَمُ البارِد"، أي الذي تكسبه من دون حاجة إلى القتال.

وما هو العامل الحاسم في اختيارك للغة الكتابة، عندما تدخل في مشروع تأليف معين؟ مع العلم أن لك كتبا بالفرنسية وأخرى بالعربية. فـ الأدب والغرابة، والحكاية والتأويل، والغائب، والأدب والارتياب... جميعُها أُلفت بالعربية، بينما المقامات، ولسان آدم، والعين والإبرة، وحصان نيتشه وغيرها، كلها بالفرنسية.

هناك عوامل خارجية. يُطلبُ منك أن تُلقي محاضرة بهذه اللغة أو تلك، ثم تتطور المحاضرة، فتصير كتابا. يكتب المؤلف أحيانا، وربما غالبا، تحت الطلب،

مما يترتب عنه تحديد للغة. مثلا حوارنا هذا، ننجزه بالعربية، لأنه موجه إلى مجلة عربية.

النصوص الحكائية دائما تكتبها بالفرنسية.

لا، هذا الأمر ينطبق فقط على النصوص المنشورة.

الأستاذ كيليطو يكتب قصصا، ويحلل قصصا، وتنطوي بعض مقدمات كتبه "النقدية" على قصص أيضا. ماذا يريد أن يقول كيليطو من وراء هذا الإصرار على السرد؟

هذا يدخل في باب إغواء القارئ وإثارته. إذا بدأتَ كتابك بقصة، فإنك ستشد انتباه القارئ.

أمر شبيه بالمقدمات الغزلية في الشعر القديم؟

نعم، لأن النفوس، كما يقول ابن قتيبة، تميل إلى الغَزَل.

هل ما زال كيليطو يستشعر الغبن، الذي طال دراسة السرد، مقارنة مع الشعر؟

لا، ليس هناك غبن. وأتفق مع ما صرحتْ لي به أستاذة ذات يوم: الشعر لم يكن هو المهم بالنسبة للعرب، بل النثر هو الذي كان مؤثرا على نحو بالغ عندهم. إذا فكرنا في هذا الأمر، قد نجده صحيحا. ابتداء من القرن الثالث، أخذت تظهر ملامح ازدراء لصورة الشاعر. الكتبُ التي أثرت كثيرا في الثقافة العربية هي كتب النثر، التفاسير، مؤلفات ابن المقفع، الجاحظ، التوحيدي. وبجانبهم، ماذا كان تأثير البحتري وأبي تمام؟

تبدو كُتب كيليطو وكأنها مرايا متقابلة. ففي الوقت الذي نقرأ فيه نصوصا نقدية تحليلية، نجد أنفسنا أمام قصص، وفي الوقت الذي نقرأ قصصا وحكايات، نجد أنفسنا بصدد قضايا نقدية ونظرية، تتعلق بأسئلة الكتابة وهي في طور التشكل. في النهاية، هل الكاتب لا يؤلف إلا كتابا واحدا، يظل يطارده دائما؟

هذا صحيح. هناك ظاهرة عند الكُتاب بصفة عامة، أحيانا تتخيل أنك تكتب شيئا جديدا، ثم يتبين لك أنك كتبتَه منذ سنوات. كيف تنسى ما كتبت؟ كيف يحدث هذا؟

ألا يخاف كيليطو من نفاد الكلام؟ كنتَ أشرتَ إلى القارئ كعَدو، باعتبار أنه يطارد الكاتِب مُطالبا بالجديد. ألا يعيش الكاتب هذه المحنة، محنة ألا يجد جديدا يقوله؟

بل قد يحدث ما هو أخطر. قد ينفد كلامُك، قد لا تستطيع أن تتكلم إطلاقا. قد يحدث هذا، وقد أشرت إليه في خاتمة **الكتابة والتناسخ**، حين وصفت شخصا صار يقلد نباح الكلاب، فإذا به لا يستطيع أن يتحدث بلغة البشر. في وجداننا خوفٌ من نسيان اللغة أو فقدانها: بودلير، الشاعر الكبير، مرّ بهذه التجربة، بحيث لم يعد يستطيع أن يتكلم، وأصبح يتلعثم بصفة مُنكرة في نهاية حياته.

ألا يُمكنُ أن يطول هذا التهديد الأدب نفسه. ونعرف أن تودروف ألفَ كتابا بهذا العنوان: الأدب في خطر. **فهل الأدب في خطر برأيك؟**

لا أظن.

تودروف ربط ذلك الخطر بالمؤسسة التربوية وكيف تراجعتْ دراسة الأدب بها، وكيف هيمنت المناهج النقدية الشكلانية، التي برأيه أضرتْ بتذوق الأدب...

علمتنا الشكلانية أشياء مهمة، غير أن ما طبعها أحيانا من إفراط ربما كان له أثر سلبي. يظل الأدب شأنا شخصيا على نحو ما، فلا أحد يُلزمك بالاهتمام به، كما لا يُلزمك أحد بلعب الورق.

لكن الأدب ربما كان شأنا من نوع خاص، فهو ينطوي على معرفة أساسية، أنتربولوجية واجتماعية وإنسانية ولا واعية وغيرها. فهذه المعارف كلها تصبح في مهب الريح.

الأدب يخرجك من ذاتك ويجعلك تكتشف ذواتا أخرى. الأدب معرفة، وقراءته تجعلنا نكتشف قارات مجهولة.

الأستاذ كيليطو، تجربتك طويلة في مصاحبة النص العربي القديم. هل يمكن أن نتحدث الآن عن خلاصة تحصَّلت لديك منها؟

ربما أن يتعلم المرأ التواضع، أن يقترب من المؤلفات بشيء من الحياء والخَفَر. لا ينبغي أن يكون هناك اندفاع، كما لا ينبغي التسرع في الكتابة. أقول هذا، وأنا

أعرف أنه حدثَ أن كتبتُ أشياء لم تكن مهمة في نظري، وإذا بالقارئ يجدها ذات معنى وفائدة.

ماذا يقرأ كيليطو خارج الاهتمامات التأليفية؟

جل قراءاتي، بل كلها حرة. ماذا سأقرأ في إطار كتاباتي الأدبية؟ هل هناك ما تلزمني قراءته؟ تحدث رولان بارط عن هذا الموضوع ، حين صرح بما معناه: يقولون إن الفيلسوف لا بد أن يقرأ هيغل؛ وأنا، كأديب، ماذا يلزمني أن أقرأ؟ هذا ما يطرحه رولان بارط. فمن هو شيخ الكُتّاب الذي يعادل في الأدب هيجل، شيخ الفلسفة؟

قرأت يوما لبورخيس، في بعض محاضراته، حديثا عن السينما. وهو يعتبر أن هوليود صنعتْ قدرا كبيرا من الملحمية المعاصرة. فإذا كان جنس الملحمة قد تلاشى، فإن هوليود تصنع قدرا من الإحساس الملحمي، ويضرب مثلا بقصص الويسترن. ما هي علاقة كيليطو بالصورة بشكل عام وبالسينما خاصة؟

كنتُ شغوفا بالسينما، وأتصور أنه لو كانت لي، في صباي، القدرة المادية، لذهبت كل يوم لمشاهدة الأفلام. كانت السينما بالنسبة لنا شيئا بالغ الأهمية والجاذبية. لا أعرف اليوم هل بقي لقاعاتها ذلك السحر. أما الويسترن، فهو حقا ملحمة القرن العشرين، وقد تحدثْت عن ولعي به في خصومة الصور.

جمال الدين بن الشيخ أقام بفرنسا وخاض من هناك، هو الجزائري الأصل، تجربته العملية. الأستاذ كيليطو اختار الإقامة بالمغرب. هل كُنتَ بحاجة إلى إقناع نفسك بهذا القرار، وأن تصنع سُمعتَك ككاتب مِن داخل المغرب؟

تساءلَت مرة كاتبة صديقة: "من هو الغريب حقا؟ أهو مَن يغادر بلده، أم مَن يقيم فيه؟" شخصيا لا أستطيع خارج الرباط أن أكتب.

لكنك، على الأقل، تسافر من حين لآخر. فماذا يمنحك السفر ككاتب؟

السفر بالنسبة لي توقف عن الكتابة. من حسن الحظ أن القراءة لا تتوقف.

كيف يستحضر كيليطو عبد الكبير الخطيبي في تاريخ الثقافة المغربية الحديثة؟

هو ربما أول من نشر كتابات عن السيميائيات، في مؤلفه **الإسم الشخصي الجريح**. حقول معرفية أخرى، كان من السباقين إلى الاهتمام بها، مظاهر من الثقافة الشعبية، الأمثال، الوشم... كما ألف مع محمد السجلماسي كتابا جميلا عن الخط العربي. كان أيضا يشجع المبتدئين، فكتبَ مقدمات لبعضهم. وهو يتسم في كتاباته بلمحات ذكية، نعثر عليها في كتابه **عشق بلسانين**، وفي أعمال أخرى. يحكي، في **الذاكرة الموشومة**،أنه سُئل وهو صغير: ماذا تريد أن تكون في المستقبل؟ فأجاب: "سائق حافلة". وسُئل رفيق له فأجاب: "أن أكون فرنسيا". المهنة: فرنسي (يضحك).

وجمال الدين بن الشيخ؟

لعب دورا مهما كباحث في الأدب العربي قديمه وحديثه. كتابه **الشعرية العربية** شكل مرجعا لنا جميعا، ولا ينبغي أن ننسى ترجماته المهمة لنماذج من الشعر العربي ولكتاب **المعراج**، علاوة على **ألف ليلة**. كان في فرنسا سفيرا للأدب العربي، لكنه لربما كان يتمنى أن يُعرف كشاعـر، أكثر مما عُرف كناقد. هناك من يعتقد نفسه شاعرا أو روائيا، فإذا بالقراء لا يرون إلا الجانب الذي يبدو له هو ثانويا في إنتاجه.

بمناسبة الرواية، كان الشاب في حصان نيتشه يتمنى دائما أن يكتب رواية ويعتريه قلق من أن لا يكتبها. هل كتب كيليطو الرواية التي يريد؟ حصان نيتشه، ألا يمثلها؟

يمكن أن نَقرأه كرواية. وكذلك كتاب سيصدر قريبا بالعربية، **أنبئوني بالرؤيا**، في ترجمة لعبد الكبير الشرقاوي.

أذكر أن رولان بارط أيضا، كان يراوده حلم كتابة الرواية. المُحللون عادة ما تكون بداخلهم رواية مدفونة. فهل تخرج للحياة، أم تتسرب عبر كتابات أخرى؟

ألا يمكن لكاتب أن يكتب رواية يتحدث فيها عن عدم قدرته على كتابة رواية؟ ربما هذا ما أقوم به، واصفا لماذا أنا عاجز عنها.

كيف يستحضر كيليطو الناقد إدوارد سعيد؟

أعتبره من أعمدة الثقافة العربية المعاصرة وإن كنت أخالفه في حديثه عن المستشرقين. ما قام به هؤلاء لا يُنكر، ولولا دورهم لما كانت الثقافة العربية، في عدة جوانب، على ما هي عليه اليوم. لقد ساهموا في تكوين الحداثة العربية، أليس كذلك؟ حققوا التراث وقدموا نظرة نقدية جديدة للأدب العربي وجعلوا القارئ العربي يعيد النظر في كثير من القضايا. وحتى أحكامهم القاسية أحيانا، أو التي تبدو ظالمة، لها مدلولها وأهميتها. عدا هذا فأنا معجب بسعيد مناضلا في المجال الثقافي وناقدا أدبيا وكاتبا للسيرة الذاتية.

وكيف ينظر كليطو لعبد الله العروي؟

شيء ألاحظه دائما عندما أقرأه: كُلّما تناول موضوعا، في كتبه أو محاضراته، يفاجئك بأشياء جديدة، لم تكن متوقعة. كم من الكُتّاب تقرأهم وأنت تعرف منذ الصفحة الأولى ماذا سيقولون، بينما العروي يدهشك دائما بتحليلاته وبكيفية طرحه للأسئلة.

أوال، عدد 11، يناير 2011

الفُرص الضَّائعة: أنبئوني بالرؤيا

حوار مع محسن العتيقي

تتوقف دائما أمام المرآة عندما تقرأ الآخرين، وعندما تكتب. يمكننا أن نصنف أنبئوني بالرؤيا، الكتاب الأحدث لك، بأنه لعبة مرايا. من أين هذا الولع بالمرآة، وكيف اتخذتها كسند إبداعي وثقافي؟

ولع بالمرآة أدبي وأسطوري. من المعلوم أن هناك انجذابا نحوها ونفورا منها في آن، التحقق من وجود الذات والخوف من فقدانها، فقد يتعرض المرء للغرق في صورته، وقد يحدث أن لا تعكس المرآة وجهه. الصورة الغائبة في هذه الحالة تعادل الموت، ذلك ما تعرضه بصفة جلية قصة "لُو هُورْلا" لِموباسان، وهو كاتب لا تخلو رواياته وقصصه من سحر المرآة، سواء أتعلق الأمر بأزمة نفسية أم بتدرج في السلم الاجتماعي، فالانتقال من وضع إلى آخر يصاحبه دائما عنده نظر في المرآة، أو وصف مكان يتضمنها، أو إشارة إليها. ترتبط المرآة أيضا بموضوعة القرين أو النظير، كأن تلتقي بشخص يشبهك في ملامحه أو يتقاسم معك اسمك... وفي الأفلام البوليسية، ما أن يصور شخص أمام مرآة إلا ويتوقع المشاهد خطرا ما يحدق به ويتهدده. ولا شك أن القارئ سيجد صدى لكل هذا في كتاباتي، فمثلا تخيلت في الكتابة والتناسخ شخصا ينظر إلى صورته في غدير، وإذا بالتيار يجرفها فجأة ويتركه بدون وجه.

نقرأ مباشرة بعد العنوان: "سَمُّونِي إسماعيل". اقتباس يليه آخر: "هكذا يبدو مظهر شخص يقرأ: مظهر لا أَحَد"، ما الغرض من هذه العتبة للوهلة الأولى؟

لا ينتبه القراء دائما إلى الاقتباسات التي توجد في مدخل الكتب، والحال أن المقصود منها تكثيف المعنى ومنح القارئ مفتاحا لولوج عالم الرواية أو المحاولة النقدية. اعتبار القارئ شخصا مظهره مظهر لا أحد، كما أورده الكاتب الألماني بُوطُو شتراوس، له صدى في "سَمُّوني إسماعيل"، أولى كلمات رواية **موبي ديك** لِهيرمان مِيلفِيل. من الملاحظ أن السارد يقول: سَمُّوني إسماعيل، ولم يقل اسمي إسماعيل... فكأنه يعلن: لا أحمل اسم إسماعيل، ليس بالضرورة، ومع ذلك لنقل إنه اسمي... وبما أن ليس له اسم معلوم، فهو لا أحد. لكن "لا أحد" قد يتحول إلى اسم، ولو مؤقتا. ألم يجب يوليسس، بطل **الأوديسا**، عن سؤال حول هويته، في مناسبة معروفة: "اسمي لا أحد"... وهذا على وجه التقريب ما حاولت صياغته في **أنبئوني بالرؤيا**: ليس للبطل وللبطلة اسم يقيني قار ونهائي، هذا في حالة ما إذا كان هناك بطل واحد وبطلة واحدة.

"هبطت ببضاعتي الشرقية، سندباد دون جدارة، لأن السندباد البحري عندما يطأ بلادا غريبة بعد غرق مركبه، يكون عاريا ومعوزا تماما، رجل القطيعة، فلا بد له من أن يبدأ من الصفر، يعيد خلق نفسه وخلق العالم... كنت بالأحرى السندباد البري، حمّال بائس ينوء تحت ثقل تراث منفصم انفصاما واضحا عن العالم الحديث." هل هي سخرية مبطنة من الذين لا يفهمون قيمة التراث، أم هي دعوة للاقتداء بالسندباد؟

قصة السندباد، كما أفهمها أحيانا، تجسد موقفا من التراث. فمن جهة هناك السندباد الحمال الذي لا يفارق بغداد وحرفته "حَمل أثقالِ الناس على رأسه". ومن جهة هناك السندباد البحري الذي يفارق بغداد ويرحل إلى بلدان بعيدة ويعيش مغامرات عجيبة. بأي سندباد سيقتدي القارئ؟ المثير أن البحر يلقي بالسندباد البحري في شواطئ يصلها خاوي الوفاض لا يملك شيئا، يفقد في البحر ما ورثه عن أبيه، يضيع منه تراثه، فيعمل بجهده وعزيمته على اكتساب ثروة جديدة، ثم يعود في الأخير إلى بغداد. التراث في نهاية الأمر هو ما نتعلمه من الآخرين ("أثقال الناس")، ما ننوء بحمله في كل وقت وحين... بهذا المعنى، السندباد الحمال والسندباد البحري صورتان لشخصية واحدة، شخصية مزدوجة، وقد يقول البعض إنه رمز للإنسان العربي.

لعل حضور النافذة أقرب إلى آلة فوتوغرافية تتحول إلى سرير للتداعي النفسي يكشف سوداوية شخصية "آدا، عايدة..." الواقفة أمام نافذتها. الصمت والإضمار وتحاشي المواجهة بالتأمل نحو السماء، قاد إلى سوء تفاهم مع "آدا"، وأصبح منظر الشخص في النافذة المقابلة أكثر وخزا لها حين رأت كرسيا صغيرا خلف نافذته. هناك ارتباك ووخز وهروب إلى السماء... لعلها مقومات رولان بارط في جمالية الصورة الفوتوغرافية، كيف يمكن أن نلم هذا الزعم من جديد، تعريفا للصورة والنافذة؟ ثم ماذا عن تقويض الشكل، سرد فوتوغرافي عبر نافذة؟

عندما تبصر شخصا في نافذة فكأنك تنظر إلى لوحة فنية أو صورة فوتوغرافية. المهم في النافذة هو إطارها، يبدو من بداخلها سجينا، بينما هو في الواقع سجين أوهام وتصورات من يكون في الخارج. موضوعة القرب والبعد: تكشف النافذة وفي الوقت نفسه تحفظ وتحمي، ومن هنا ارتباطها بالسر، بما هو خاص وحميمي. تطرقت إلى هذا على الخصوص في **أنبئوني بالرؤيا**، وفي نص عنوانه "من شرفة ابن رشد".

يقترن حضور المرأة في نصوص كيليطو بالذنب، بالمسافة والعودة، يقترن كذلك بالكتمان وسوء الفهم، إلى درجة انفلات الأفعال واتخاذ القرار بالمكوث في البيت واختزال الصلة مع الغير. ما سر هذه العلاقة؟

صورة المرأة في **أنبئوني بالرؤيا**، وربما أيضا في **بحث**، رهينة بنظرة الرجل إليها، وما يميزه عدم الثقة في نفسه والتوجس خيفة من الآخرين. كيف يمكنك أن تحب الناس إذا كنت لا تحب نفسك؟ وهذا ما يفسر سوء التفاهم الدائم وما يصاحبه من فرص ضائعة. ولكن الأدب يتغذى بالفرص الضائعة، أليس كذلك؟ ألا يتغذى أيضا بالغرابة في السلوك وفي النظرة إلى الأشياء؟ وفي هذا الصدد لاحظ الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي أن أسلوب **أنبئوني بالرؤيا** يذكر بأسلوب ألبير كامو في **الغريب**. ينبني هذا الرأي على عدة اعتبارات، ومن ضمنها ربما قصر الجمل، وأيضا كون البطل غريبا عن محيطه، بل حتى عن نفسه، أينما حل وارتحل يحس باختلافه، بعدم قدرته على الاندماج.

بين ثنائية الحياة والموت منطقة ثالثة، تطرقت لها من خلال رواية خوان غويتيسولو، الأربعينية (برزخ بالإسبانية). هذا الحد الفاصل، كيف يتسلل إليه

كيليطو؟ بطريقة ابن عربي أم كافكا الذي رأيته متخصصا في الانتظار الأخروي، أم أن الأمر يتعلق بتقويض لهذه الثنائية؟

لا أعرف كاتبا انشغل بالموت بالدرجة التي نجدها عند أبي العلاء المعري، فجل وقته ومجمل تفكيره انتظار وترقب للحظة الأخيرة، واستعداد لاستقبالها. تجد هذا في كل بيت من **اللزوميات**، ديوان لا يتحدث في نهاية الأمر إلا عن الموت والفناء. وطبعا كان لا بد أن يؤلف **رسالة الغفران**... ما تسميه التخصص في الانتظار الأخروي يؤدي إلى تخيل الآخرة ووصفها، كما في **أوديسا** هوميروس، وفي **الكوميديا الإلهية** لدانتي، و**كتاب التوهم** للمحاسبي، وفي **منامات** أبي سعيد الوهراني. تتجلى في هذه المؤلفات وفي غيرها حدود الذهن البشري وعجزه عن تصور الآخرة، فلا تبدو والحالة هذه إلا كانعكاس للحياة الدنيا، فيظل الناس "هناك" كما كانوا "هنا"، بمزاجهم وطباعهم وانفعالاتهم.

عزمتَ أن تصير "كاتبا في النطاق الدقيق الذي صمم فيه دون كيخوطي أن يصير فارسا جوالا"، وهكذا بغية نحت صور خيالية تنتقل من نقد النص إلى تأويل اللفظ إلى التحليل النفسي، انتهاء بالهذيان اللغوي. هل تكون الغرابة كمفهوم نقدي ذروة الجنون وتقويضا للعقل كذلك؟

ما أكثر المجانين في الروايات وما أكثر من تسكنهم (بالمعنى الحرفي) فكرة أو صورة أو اعتقاد. هل تعرف بطلا روائيا عاقلا؟ إن وجد فسيكون مملا تمجه النفس. أحب كثيرا عنوانا لنجيب محفوظ، **همس الجنون**، ولعله أجمل وأبلغ تعريف للأدب، أو لقسم مهم منه. ولعلة ما فإن الشاعر العربي القديم كان دائما مرفوقا بتابع من الجن...

بالإضافة إلى عشق القراءة في السرير... "من المستحيل قراءة كتاب به ملحوظات في الحواشي أو تكون زوايا صفحاته مطوية، وكتاب مستعمل يبدو دنسا". ألا يكون نظام القراءة، شكلها، إلغاء للرغبات التي يوفرها اللانظام؟ وهل كل أصناف الكتب عند كيليطو تحتاج قانون قراءة؟

لي كما لغيري بعض الطقوس والشعائر في القراءة والكتابة، فمثلا لا أكتب إلا في الصباح، ولا أقرأ قبل النوم إلا كتبا باللغة الفرنسية.

أسلوبك شبيه بالتحري البوليسي، الاهتمام بالمهمل من القرائن على طريقة المحقق كولمبو. ما الذي يثيرك في الروايات البوليسية وقد أبديت في سياق سابق اهتمامك بها؟

لا حظ بورخيس أن الرواية البوليسية خلقت قارئا من نوع خاص، قارئا مرتابا، يتشكك في نوايا المؤلف، وخلال تحريه يبحث عن القرائن وينكب على الآثار ويتأمل ملامح الوجه ويراقب الحركات ويتربص بما قد يصدر عن الأشخاص من أقوال وفلتات لسان. البحث عن الحقيقة بحث عن معنى يخفيه النص بكل عناية. واللافت للانتباه أن الرواية البوليسية تأسست أو تركزت بالتزامن مع فلسفة الارتياب، وعلى الأخص كتابات نيتشه وفرويد. لم يعد الكاتب محل ثقة، ولا يطمئن القارئ إلى أقواله، لاعتقاد راسخ لديه بأن النص لا محالة يخفي سرا دفينا.

في الأدب والارتياب، استناداً إلى مقولة الجاحظ: "ينبغي لمن يكتب كتابا أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء". ما مساحة الكاتب والقارئ داخلك؟ هل يتعاديان أم يتصالحان؟

بناء على ما أتينا على ذكره ، القارئ عدو الكاتب، وهو قول لا يخلو من صحة، غير أنه لا يستقيم تماما إلا عندما يغدو القارئ أيضا عدو نفسه، فينسلخ ولو بصفة جزئية عن ذاته، عن عاداته وتقاليده، عن قراءاته السابقة، عن أفق انتظاره.

تكتب كثيرا ولا تنشر إلا ما هو ضروري، كما تقول، بل وتمزق ما يبدو عرضيا، هل لنا أن نعرف بنوع من الفضول ما لم تنشره، وما طاله الإتلاف وتحت أي قاعدة يتحدد عندك ما هو ضروري للنشر؟

ما ينبغي تأكيده أن الكتب التي نشرتها لم تكتمل إلا عندما حذفت منها فقرات وصفحات بل فصولا. وخلافا لما نعتقد لأول وهلة، ليس الحذف نقصا، بل زيادة، إضافة، إنه عملية بناءة وضرورية. حياة الكتابة في إتلافها، إنها دوما كتابة بالمحو، جزئيا على الأقل.

تقول إنه من الصعب حاليا الحديث عن رواية عربية أو حتى شعر عربي. على أي أساس أصدرت هذا الحكم؟

ولّى على ما يبدو عهد الآداب الوطنية ودخلنا، كما تنبأ بذلك الشاعر جوته، عهد الأدب العالمي. بدأ انخراط الأدب العربي في الأدب العالمي في أواسط القرن التاسع عشر، وبالضبط مع أحمد فارس الشدياق. معايير الكتابة والقراءة صارت عالمية، يتقاسمها الأدباء في سائر أرجاء المعمور.

"نسمة تهب/ حر قائظ/ صرخات طيور." جمل صغيرة مثل هذه أصبحت إحساسا "بنسمة ندية تمر، خلاص غير منتظر. وإذ بمبتذلات تكتسب وقتذاك دلالة كونية"... لماذا تمجيد الشذرة ضد الكل؟ ألا يبدو سابقا لأوانه في بيئة تنحاز فيها ثقافة الأغلبية دائما إلى التماسك ووحدة المضمون واتصاله؟

لاحظ الشاعر فاليري أن بودلير يجيد على الخصوص بداية قصائده، الأبيات الأولى، يقول عنها فاليري إنها "هدية من الآلهة". هذا ما يُعبَّر عنه أيضا بالإلهام، كلمات، جمل مفاجئة، شذرات تكون منطلقا لأبيات، لقصيدة. وتجدر الإشارة إلى أنني، لضرورة فنية، قمت بإنشاء قصيدتين أو ثلاثة في أنبئوني بالرؤيا، لها علاقة بمضمون الرواية. تمرين اقتضاه السياق وكون البطل يقدم نفسه كشاعر.

في شهادته حول نصوص كيليطو يقول عبد الكبير الخطيبي: "إن كيليطو يعرّف كل موضوعة من هذه الموضوعات، الأدب، النوع، النص، تاريخ الأدب، السرد... بانتباه محترز، وبطريقة تدريجية. إلا أنه انتباه مصحوب بنوع من المكر النادر في النقد الأدبي". ما هو الانطباع الذي تركته هذه الشهادة في حق كيليطو، وكيف هي علاقتك بالجامعة وأنت أكاديمي تترك شجرة النص دون منهج في متناول رياح الافتراض؟

تشير هنا بلا شك إلى **الأدب والغرابة**... ربما كان العيب الأساسي لهذا الكتاب أنني تحدثت فيه أحيانا كأستاذ، كعالم يلقي درسا، وفي هذا تبجح وقلة ذوق. وعلى رغم ذلك ربما ينبغي ان ننظر إليه في السياق الذي ظهر فيه والذي كان يفرض إعادة النظر في كثير من المفهومات النقدية، لعل أهمها مفهوم الأدب ذاته.

الكاتب في اعتقادك يشكل في ثقافتنا مصدر ريبة، بل الكاتب نفسه يعتبر حضوره محل ريبة؟ هل هي خصوصية عربية فقط؟

لا ينبغي أن ننسى أن الكاتب سليل الساحر والكاهن، وفي هذا مكمن ما قد يثيره في بعض الأحيان من إعجاب وريبة.

الدوحة، عدد 53، مارس 2012

قُل لِي ماذَا تقرأ

حوار مع محمود عبد الغني

أستاذ عبد الفتاح كيليطو، من يقرأ روايتك أ نبئوني بالرؤيا، يجد أنك رغم كتابتك لسرد معاصر، وفق ملفوظ معاصر، فأنت "أسير عاشق" للتراث. ألف ليلة وليلة هي نبرة روايتك. ما سر هذا التعلق بالسرود القديمة؟

قضيت أكثر من أربعين سنة أُدَرِّس الأدب الفرنسي... ولئن اعتمدت في كتاباتي على نصوص كلاسيكية، فإنها بالنسبة لي عبارة عن نقطة انطلاق. وقد يكون الحافز من الأدب الحديث، الفرنسي أو الإسباني أو الألماني. رواية **أنبئوني بالرؤيا** مبنية على **ألف ليلة وليلة**. لكن هل توجد اليوم كتابة سردية لا تحيل على هذا الكتاب، في كل الآداب، وذلك منذ ترجمته الأولى من طرف أنطوان غالان؟

أنت قارىء وكاتب باللغة الفرنسية، ألم تجد صعوبة أمام اللغة العربية القديمة؟

أبدا. لأن لغتي الأولى، بعد الدارجة، هي العربية التي تعلمتها في الكُتَّاب. بعد ذلك كان لنا تكوين مزدوج، وشخصياً ألاحظ أن المغاربي، بصفة عامة، مزدوج اللغة. نلمح هذا عند الأدباء والصحفيين والسياسيين، في خطبهم وفي كتاباتهم. بل إن من يكتب بالعربية، تجد في ثنايا كلامه إحالات فرنسية صريحة أو ضمنية. ولعل في هذا إثراء للكتابة.

تكتب أيضاً باللغة العربية، كتابك الأول الأدب والغرابة، وأيضا لن تتكلم لغتي.

كل واحد من كتبي وراءه شخص شجعني على كتابته، وحدد بمعنى ما لغته.

في الكتابة والتناسخ، بلغ الأستاذ كيليطو ذروة التأويل. هل يمكن أن نتحدث عن خيال الناقد والباحث "في مقابل" خيال المؤلف المبدع؟

ربما قلت كل شيء يخصني في هذا الكتاب. ذكرت فيه كثيراً المؤلفين القدماء، غير أن الحديث عنهم يتم، كما قلت سابقاً، انطلاقاً من الوضع والسياق الحاليين، من الأسئلة المطروحة اليوم. هكذا قد يباغت القارئ عندما يقرأ خاتمة هذا الكتاب، ويجد قصة قائمة بذاتها، ولكنها تحيل إلى مسألة اللغة وإلى موضوع الازدواجية اللغوية، سواء في الماضي أم في الحاضر. ثم ما جدوى أن نشتغل على القدماء إن لم يثيروا خيالنا، وربما ابتكارنا؟

في نهاية كتابك لن تتكلم لغتي تدافع عن المترجم مَتَّى بن يونس. هل دفاعك عنه هو دفاع عن المترجمين؟

هل كان يمكن أن يهتدي مَتّى الى فهم **فن الشعر** لأرسطو مع أنه كان يجهل الأدب اليوناني، إضافة الى كونه نقله عن السريانية؟ وابن رشد أيضاً في شرحه لهذا الكتاب ما كان بوسعه أن يعرف مقاصد الفيلسوف اليوناني، فظل سجين الشعر العربي والثقافة الأدبية العربية. أما "دفاعي" عن متى بن يونس، فيتسم بشيء من السخرية، ودية إن شئت. فمن يدري، ربما كان يعرف بدقة معنى "المأساة" و"الكوميديا"؟

آراؤك في الترجمة مثيرة. فأنت لا تتدخل في عمل المترجمين، حسبما أعرف. هذه ربما نزعة ليبرالية. أندري جيد كان يترك الحرية لمترجميه. ربما مراقبة المترجم إفساد لعمله.

لابد من استشارة المؤلف فيما يخص ترجمة العنوان. أحياناً يفترض السياق الجديد تغييره، فمثلا أبنئوني بالرؤيا صدر بالإسبانية بعنوان **الفضول المحظور** (أو المُحرَّم). وخصومة الصور نشر بالإنجليزية تحت عنوان صِدام الصور، إحالة إلى هانتِنغتون وكتابه صدام الحضارات.

قلت أيضا في أحد أبحاثك إن كم الحكايات والسرود في الثقافة العربية أهم وأكبر من الشعر.

من المعلوم أن "فضيلة الشعر"، كما قال الجاحظ، "مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب"، فهم وحدهم قادرون على تذوقه والاهتمام به. ولهذا أهمله غيرهم، ولم ينتبهوا إلا إلى الجانب السردي في الأدب العربي. هكذا نصل إلى المفارقة التالية: بالنسبة للعرب، الشعر هو أهم ما أنتجته وأبدعت فيه، بينما يعتبر الغربيون أن العرب هم من بين الأمم التي تفوقت في سرد الحكايات.

ولكن هل كان القدماء يعتبرون الشعر أهم مقوم في ثقافتهم؟

هذا سؤال ينبغي الرجوع إليه ودراسته بصفة وافية. فللإجابة عليه لا بد من إعادة النظر في الأدب العربي منذ نشأته إلى اليوم. أما إذا أردنا أن نخوض من الآن في هذا الموضوع، فلنقل إن ما انتقل من العرب إلى غيرهم من الأمم ليس هو الشعر، بل الكتابات النثرية.

في مجال الشعر وترجمته، كتبت أن الشعراء العرب أنشأوا شعرا مستعصيا من الناحية اللغوية للحيلولة دون ترجمته إلى لغات أخرى.

أليس الشعر العظيم هو الذي تستحيل ترجمته؟ نجد هذا في نصوص حديثة: كتاب **يقظة فينيغان** لجيمس جويس حيَّر المترجمين، وفي الماضي قمة الإبداع الأدبي كانت، باعتراف الجميع، مقامات الحريري، مؤلَّف تستحيل ترجمته، على الرغم من كونه نقل إلى عدة لغات.

فن المقامات ظهر ونشأ كجنس أدبي ثم اختفى!

لم يندثر فن المقامات إلا عندما اكتشف العرب الأدب الأوروبي. إذاك تغيرت طرق الكتابة العربية، وطرق القراءة أيضا، فتم إدماج الأدب العربي في الأدب العالمي، أقصد الأوروبي. لهذا تجد الكثير من الباحثين يعيبون على كُتّاب المقامات أسلوبهم المبني على المحسنات البلاغية والألعاب اللفظية.

هل المقامة عاشت حياتها الأخرى في الرواية العربية؟

منحتها الرواية حياة جديدة. كان هناك أساس بني عليه الإبداع الروائي العربي.

تكتب السيرة الذاتية دون أن تجنس ما تكتب تحت "سيرة ذاتية". خصومة الصور، وحصان نيتشه، فيهما العديد من المادة النفسية والذاتية للأستاذ كيليطو.

لا أكتب سيرا ذاتية. فأية سيرة ذاتية يا ترى في **أنبئوني بالرؤيا** وفي **حصان نيتشه**؟ لا أتحدث عن نفسي إلا إذا بنيت قولي على كتاب ما أو على إحالة معينة. ولهذا يمكن أن أقول إن سيرتي الذاتية هي سيرة قراءاتي. قد يكون من المفيد أن يسرد المرء جدول قراءاته، وهذا مع الأسف ما لا يقوم به النقاد عادة. يسألونك عن نفسك ولا يسألونك عن قراءاتك. يمكن أن نلاحظ مثلا أن قراءاتي في **خصومة الصور** ليست هي قراءاتي في **بحث**، ولا هي ذاتها في **حصان نيتشه**، وفي **أنبئوني بالرؤيا**.

هل يمكن أن نقول إنك كاتب ذو "نزعة بورخيسية"، لا يمكن أن تكتب إن لم تقرأ؟

قل لي ماذا تقرأ أقل لك كيف تكتب.

في نهاية أبحاثك وكتبك تقدم قائمة مراجع يشعر المرء أنها لمجاملة القارئ، وفي الحقيقة أنت تود لو لا تشير إليها...

أذكر الكتب التي استفدت منها بصفة أو بأخرى، ثم إن القارئ يحب عادة أن يعرف قراءات الكاتب. فكثيرا ما نقرأ الكتب التي يقرأها المؤلفون الذين نُعجب بهم.

من يريد دراستك من الناحية المنهجية يجد أنك مزيج من نظريات عديدة، مضافا إليها خيال واجتهاد الدارس.

لا أعتبر كتبي أكاديمية، ربما باستثناء **المقامات**.

ما هو كتابك القادم، الشيق والمفيد بدون شك، ما هو عنوانه؟ وما موضوعه؟

أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية. وفيه أتابع ما جاء في كتاب **لن تتكلم لغتي**، يعني مسألة العلاقة بين اللغات، ومسألة الترجمة والعلاقة بين الثقافات، انطلاقا من نماذج حديثة.

الاتحاد الاشتراكي، 30 نونبر 2012

مُسودات لكتَاب لم يُنشر بعد

حوار مع عبد اللطيف البازي

كتاباتك، في جزء كبير منها، هي محكيات تتوفر على عناصر السرد والتشويق والنوادر والإدهاش والتغريب وتحويل الأشخاص إلى شخصيات روائية، وعلى شذرات، ربما، من سيرتك الذاتية. ما هي الصورة التي تملكها عن قرائك؟ وما طبيعة التعاقد الذي يربطك بهم؟

التوجس والريبة، إذا ما أخذنا بنصيحة الجاحظ، ولعله إحساس لا يخصني لوحدي. يتأكد عندما تشرع في قراءة كتاب، تشعر بادئ ذي بدء بما يشبه النفور والانزعاج. القراءة عملية بالغة الدقة والصعوبة، ولهذا قد تجد أشخاصا ذوي مرتبة عالية ومستوى رفيع، ومع ذلك يكرهون الإقبال على القراءة لأنهم غير مستعدين لإقامة علاقات مع شخصيات غريبة وعوالم مجهولة. وقد ينتابني الشعور ذاته عندما أبدأ مشاهدة شريط سينمائي.

أعمالك موسومة بقدر وافر من التفرد ومن التنوع والاجتهاد الشخصي والرغبة في اللعب. ألا تشعر بالقلق أو بالانزعاج حينما تستشعر أنه من الصعب أن تترك ذرية وسلالة على مستوى الكتابة؟

هل تعرف ابنا يتوق حقا أن يكون شبيها بأبيه، أو ابنة بأمها؟ كذلك الشأن في الكتابة، وفي التدريس. التكوين الجيد للطلبة أن تجعلهم يختلفون عنك، بل ينبذون تعليمك. الطالب المتميز هو الذي، مع إلمامه بالبرنامج الدراسي، يسخر جل وقته للاطلاع على أشياء بعيدة عن المقرر.

تساءلتَ في أكثر من سياق: هل يوجد أدب مغربي؟ وأود أن أسألك: هل يعاني الكتاب المغاربة من فقر في الخيال مما يجعلنا ننسى بيسر أعمالهم بما أنها لا تغير رؤيتنا للعالم ولا تؤثر في سلوكنا؟

تساؤلي كان عن الأدب المغربي الحديث الذي لا يكاد عمره يتجاوز نصف قرن. ليست لنا تقاليد كتابية راسخة. وإلا فإلى أي نص مؤسس سنعود؟ إلى الخطبة المنسوبة لطارق بن زياد؟

استوقفتني في كتابك أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية إشارتك أكثر من مرة إلى اللغة الأمازيغية. هل المغرب هو، بالفعل، مجتمع متعدد الثقافات؟

طبعا، وهل هناك مجتمع غير متعدد؟ أكثر من ذلك، هل يوجد شخص لا ينفك طيلة يومه ينتقل من لغة إلى أخرى؟

تتميز كتاباتك بكونها جد مترابطة و يضيء بعضها البعض الآخر بشكل مثير. هل تعتبر نفسك صاحب كتاب واحد تخط، منذ مدة، فصوله الواحد تلو الآخر؟

يمكن اعتبار كتبي مسودات لكتاب لم ينجز بعد. أنا أول من يعرف ما فيها من نقص.

الكتابة لديك هي بحث عميق وعملية تَحَرّ (enquête) من النوع الرفيع. ما هو الموضوع ذو القيمة الذي تبحث عنه أو تحلم بالعثور عليه؟

شيء بسيط، بل تافه، يكون نقطة انطلاق، ثم ينمو ويتحول إلى شيء آخر، يفتح آفاقا لم تكن في الحسبان. لكن هذا لا يحدث إلا نادرا وفي غفلة من الوعي.

تحتل الترجمة باعتبارها تمرينا لغويا وثقافيا وبالنظر إلى التأثير الذي تحدثه في الذهنيات والنصوص مكانة خاصة ضمن اهتماماتكم. هل مرد هذا الاهتمام إلى علاقتنا دائمة التوتر مع الغرب ولغاته وثقافاته.

التوتر سمة ملازمة للعملية الأدبية، يبرز بين الآداب، وأيضا داخل أدب معين. وعنه يترتب تطور الأساليب والأنواع. لم نول بعد سوء الفهم ما يستحقه من اهتمام.

المعاصرة، كما قال الأقدمون، حجاب. غير أنك في كتابك أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية احتفيت بسخاء بأدباء مغاربة معاصرين: عبد الكبير الخطيبي، إدموند عمران المليح، محمد برادة. كيف تختار قراءاتك ومواضيع كتاباتك؟

صدفة الندوات واللقاءات والقراءات...

مع الكتب، نونبر 2013 – فبراير 2014

مارينا وارنر

الحمّالون[11]

ترجمة المصطفى حسوني

كتب كافكا في يومياته: "أتكلم جميع اللغات، لكن باليِدّيشِية"؛ كان بإمكانه أن يختار أية واحدة منها، بالإضافة إلى الألمانية، فيما يتعلق بالكتابة. نقرأه اليوم باللغات جميعها، متلقين لمحات، كأنها إشارات بعيدة في البحر، عن الأصل الألماني، وفيما وراء الألمانية عن اللغات الأخرى التي تُكَون المشهد الذهني لكافكا، بما فيها اليِدّيش كأرض معهودة. يعكس عبد الفتاح كيليطو، الكاتب والباحث المغربي، صدى كافكا في مؤلفه الأخير، **أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية**. وكيليطو كاتب يقرأ، على نطاق واسع، العديد من اللغات، بخلاف آخرين. فهو كائن برمائي يعيش بالرشاقة ذاتها في العربية وفي الفرنسية، يختار إحداهما وقتما شاء في دراساته النقدية وفي كتاباته السردية التي لا تخلو من عمق حِكْمي والتي غالبا ما تكون مؤثرة.

ولد كيليطو سنة 1945 وترعرع بالعاصمة الرباط، وكان المغرب حينئذ تحت الحماية الفرنسية. تعلم الفرنسية في السن السابعة، وهي لغة لم يكن يعرفها والداه. كانت الأسرة تعيش في المدينة العتيقة حيث الممرات متاهات والأبواب أسرار: مسرح للعديد من الحكايات البيوغرافية، الجَذِلة مع صخب، والمريرة أحيانا، وهي التي تضمها المجموعة **خصومة الصور** التي قام بترجمتها

11. حرفيا: «حمّالو الحكايات».

رُوبِين كرِيسوِيل (Robyn Creswell) بمقدرة عالية سنة 2008. يتذكر كيليطو، في إحدى هذه الحكايات ("الغد المشرق بالأناشيد")، مخيما صيفيا يتناسى فيه أطفال منهكون ضراوة الجوع بأناشيد وطنية يرددونها طيلة النهار. ووصلت ذات يوم سيدة غريبة تقود سيارة (شيء لم يكن معهودا حينئذ)، وأمرت مدير المخيم بتغيير وسائل عمله. لم يمتثل للأمر، ولكن الضحايا أدركوا أن شوكة سلطته قد انكسرت.

كانت الفرنسية لغة المستعمر، والعربية الدارجة جزءا من هوية "الأهالي" الذين تم إخضاعهم، في حين أقصيت اللغة الأمازيغية (تم الاعتراف بها حديثا كلغة رسمية). أما العربية الفصحى فلم يلحقها التغيير بما فيه الكفاية بحيث إن بمقدور قارئ الجرائد المحلية أن يقرأ المؤرخ ابن خلدون الذي عاش في القرن الرابع عشر.

بالنسبة للصغير كيليطو، كانت الثقافة تحمل في تلك الأيام، وبصفة حاسمة، لونا فرنسيا. ويعني الخضوع للاستعمار أن الأدب لم يكن لفترة طويلة يعتبر في الشرق الأوسط وفي شمال إفريقيا ذا قيمة إلا إذا وقع تحت طائلة التقليد الأوروبي (لم تكن الولايات المتحدة آنذاك تشكل المعيار). كانت الحيرة تسم مفهوم الأدب العربي ذاته، الذي ظل في كل الأحوال بعيد المنال - لم تلعب الطباعة دورا كبيرا في المهمة الحضارية للإمبراطورية الفرنسية خلال التاريخ الحديث. وقد تحسن الوضع حاليا في الدول المغاربية وفي الفضاء التاريخي للهيمنة الأنجلو أمريكية؛ ولكن التعقيد اللغوي، علاوة على عداء عالق، يعني أن الرفوف الموسومة "أدب عربي" شبه فارغة في أذهان معظم القراء. وبما أن اللغة العربية الفصيحة كانت مهملة خلال فترة الحكم الاستعماري، فإن الانعكاسات مازالت مستمرة؛ في الإمارات العربية المتحدة، على سبيل المثال، نجد أن معرفة اللغة الأدبية السائدة ضعيفة بين أبناء النخبة الغنية، وفي المقابل انتشرت لهجة تمزج بين إنجليزية مُعولَمَة (globish)، وبين عربية يكرّسها التوِيتَر. الشعر العربي، الكتابة السردية، الفلسفة، العلوم، أدب الرحلة: أبواب اكتشفت بحماس قديما من قبل الأوربيين (على ما يبدو كان اتصال دانتي بها

أوثق مما هو حال معظمنا اليوم)، لكنها ما زالت غامضة كليا بالنسبة للسواد الأعظم، وبالنسبة لي أيضا، رغم ما أبديه نحوها من اهتمام حريص .

كأكاديمي بدأ كيليطو بدراسة الأدب العربي الكلاسيكي قبل وبعد قيام الإسلام. ظل عمله حفرا في أُسّ الصرح الاستعماري، ليس بهدف المعاكسة أو التظلم، وإنما بروح مرحة متألقة. كتابه **المقامات** (1983) يدور حول مجموعة من القصص الشطارية والهجائية التي ألفها الهمذاني في القرن العاشر. تكمن إحدى الصعوبات عند مقاربة التراث الأدبي للشرق الأوسط في استعصاء الأنواع على التصنيف. يدافع كيليطو عن ابن رشد الذي تعرض للسخرية لأنه في شرحه لـ **فن الشعر** لأرسطو جعل من "تراجيديا" مديحا ومن "كوميديا" هجاء، لكن لم يكن يوجد مسرح في العالم العربي في القرون الوسطى، كما لم تكن هناك رواية إلى حدود القرن التاسع عشر. الحكايات، القصص، أدب الرحلة، الأمثال، الحِكم، الأحاجي، الهجاء، المديح، الغزل، صفحات ماجنة، قضايا عَروضِية معقدة، حشد من التخيلات والإبداعات، نصائح الملوك، كل هذه الأنواع كانت بالتأكيد رائجة حينئذ، لكن لم تكن هناك مرايا تعكس أساليب العيش وتصرفات الحياة اليومية في مشهد مسرحي، أو على الورق - أو عن طريق الصوت. لا يعتبر كيليطو مثقفا قوميا ولا لسانيا مدافعا عن هذا التراث أو عن ذلك النوع؛ فملارمي يكاد يكتسي عنده الأهمية نفسها التي للمعري: طائر البجع، سجين الثلج، رمز يعادل في قوته الجَمل المُحمّل الذي يخترق عمق الصحراء.

تعد **رسالة الغفران** للمعري (القرن الحادي عشر) مفتاحا لفهم الخيال الرؤيوي (نُقلت مؤخرا بشكل جيد وأنيق إلى الإنجليزية من قبل غيرت يان فان غيلدر Geert Jan van Gelder، وغريغور شولر Gregor Schoeler. إنها رؤيا لنهاية الأشياء يرويها مؤلف متعدد الأوجه الثقافية. قد يكون من السهل تسمية المعري دانتي العرب، ولكن كيليطو يعتبر أن ذلك سيوقعنا في شَرَك يشير إليه بصرامة في كتابه **لن تتكلم لغتي** (2008)، حيث يبين أن النقد يهدف إلى إضفاء القيمة على الأعمال الشرقية من خلال تماثلها مع النظير الأوروبي: كونراد الجزائري، جويس المصري، أوستن اللبنانية إلخ. وقد يغدو كيليطو رهيبا عندما

يتعرض للتماثلات والافتراضات الذلقة التي يقدمها القراء - والمترجمون - حين يحاولون فهم لغة معينة أو ثقافة ما من خلال عدسة أخرى.

يختار كيليطو في أعماله النقدية والإبداعية على حد سواء أن يكتب بالعربية أو بالفرنسية حسب القارئ المفترض أو الجمهور (الدار البيضاء، برنستون). وبخلاف بعض المؤلفين فإنه لا يترجم كتاباته الشخصية، كما لا يلجأ إلى شفرة التحويل لاستعمال العربية في نوع بعينه والفرنسية في آخر. ولا يتخلى أيضا عن لغة لفائدة أخرى في عدة مناسبات. لا يملك العديد من الكتاب هذه الملكة في إتقان لغتهم الأم إلى جانب لغة أخرى؛ يتعامل العديد من المهاجرين أو اللاجئين أو المجموعات المتنقلة ("فاقدو الديار"، على حد تعبير جِيمس وُود) مع لغتهم الأصلية بشكل مهلهل ومتخلف، كما لا يتقنون اللغة الجديدة التي كانوا حديثي عهد باكتسابها. توجد استثناءات قليلة، ولكن ما يحدث أكثر أن تكون هناك لغة للمكتبة وأخرى لبيت النوم. أحذية أنيقة في مقابل الأخفاف.

وكما هو الحال عند إدوارد سعيد الذي كتب عن ازدواجيته اللغوية بتبصر، فإن كيليطو يلمس ويختبر تجربته اليومية الثنائية، وتفسيراته العميقة لكتاب عرب ولحكايات عربية تقدم أفكارا شديدة الخصوبة وغير مألوفة عن ماذا يعني تبليغ اللسان - بهذا الصوت أو ذاك. يستشهد بإدوارد سعيد: "بدأت أفكر وأكتب طِباقِيا، مستخدما نِصفَيْ تجربتي المُتَبايِنَين، كعربي وكأميركي، على نحو يعمل فيه واحدهما مع الآخر كما يعمل ضده". ثم يعلق: "تجسير الهُوة: مَدّ جسر يجعل من اللغة ترجمة، ومن الهوية انتقالا بين تراثين وثقافتين، ومن المثقف حمالا يُوصِل ضفة بأخرى."

ولقد تحدث كيليطو عن صورة الحمال هذه عندما حضر في السنة الماضية إلى "مكتبة المجلة اللندنية" *London Review Bookshop* خلال مهرجان الأدب العالمي. وأثار في مداخلته الأشكال والبدائل التي تظهر عليها هذه الصورة، فقد يكون الحمال بائعا جوالا، أو ناقلا لكتب، وأساطير شعرية، وتقويمات، وحكايات. إحدى حكاياته المفضلة لها علاقة بابن رشد الذي نقل جثمانه من مراكش التي توفي بها إلى قرطبة حيث رغب أن يُدفن، فحُملت جثته على ظهر بغل يمينا، ووضعت كتبه يسارا لإقامة التوازن. ينشغل كيليطو بقضايا الكتابة

والترجمة وبقضايا الحكايات وهجرتها عبر مختلف الثقافات؛ فالأدب شحن، يحتاج إلى أن يُنقل ليجد قراء. ويحيل على نفسه بأنه "راو"، بمعنى ناقل، والرواة يتعاقبون الواحد تلو الآخر، ينقلون تواترا عن بعضهم البعض، متنقلين بين الأزمنة والأمكنة. الراوي شبيه شيئا ما بالرَابصُود (rhapsode)، راوية القصائد الملحمية قديما لدى اليونان، الذي يتوجه بالقول إلى الجمهور ويثير الاهتمام بسرده لأقوال وأفعال آخرين. لما حَمل السندبادُ شيخَ البحر لينقله إلى المكان الذي يريده، فوجئ به لا يريد أن ينزل، بل لف رجليه على رقبته وأخذ يخنقه بهما كلما هم بالتخلص منه ومن ثقله المتزايد؛ شيخ البحر هذا يجسد ثقل التراث الأدبي ذاته. وفيما بعد سيصغي السندباد البري (الحمّال) إلى السندباد البحري يروي مغامراته، فيتحول إلى ناقل لها. ويتقبل كيليطو ثقل الحُمولة ومهمته كحمال ناقل للكلمات.

غير أن البغال ليست هي الدواب المفضلة لدى كيليطو. ففي "استعارة"، أحد فصول كتاب حديث له، **حفريات** (*Archéologie*)، يكتب:

"حسب الشعراء الأقدمين، فإن القصيدة ناقة تائهة، لا يُدرى عند من ستؤول. إنها ضائعة في صحراء شاسعة، تهيم بحثا عن ذويها، حيوانات وأناسي، لكن ليس من المؤكد أنها ستعثر عليهم. ذات يوم تحل اليتيمة عند أناس مجهولين يتبنونها فتقضي عندهم بقية حياتها. إلا إذا ضلت من جديد."

كان الرواة فيما قبل الإسلام ينشدون الحكايات-القصائد هذه التي تؤسس الإيقاعات والحبكات والقوافي وأنماطا لسانية أخرى مُقَدّرة لاستنساخات لاحقة ولمراجعات وتنقيحات، ما يجعلها خليقة أن تؤخذ من هنا لتوضع هناك. يضيف كيليطو، وهو يفكر بشأن الأدب في أسفاره عبر الحدود:

"أليس قَدَر القصيدة أن تضل، أن تكون في كل مكان غريبة أجنبية؟ هذا ما كان الشاعر العربي يعلمه في صحرائه. إلا أنه كان يعتقد أن قصائده لن تقرأ إلا بالعربية. لم يكن يخطر بباله أن ناقاته، قرونا فيما بعد، سوف تبلغ مدنا لم يكن يدري عنها شيئا على الإطلاق: برلين، باريس، لندن، نيويورك. وباعتبارها مترجمة، مشروحة ومحل تعليق، فإنها تتكلم من الآن فصاعدا لغات أجنبية. ومع مرور الزمن، لا شك أنها ستَنسى في يوم من الأيام لسانها الأصلي."

إلى وقت قريب، حظي أدب الرحلة، وعلى الخصوص في البلدان المغاربية وفي القرن الإفريقي بمكانة أهم مما كان عليه الأمر في أوروبا الغربية. لعب الترحال والهجرة والحج دورا مركزيا في البنية الاجتماعية، وقد وُضع التقويم الزمني ليس تمجيدا لمولد الرسول، وإنما تذكيرا بهجرته، هجرة إلى المدينة في السنة الأولى من التاريخ الإسلامي. وعندما يقدم كيليطو تعليقا على ابن بطوطة، أشهر الكتاب تجولا وتنقلا، فإنه يولي اهتماما أكبر بمرافقيه المجهولين. إن الأدب قافلة تراكم مادة خام وتفرزها خلال تحركها عبر المكان والزمان. تشكل المعرفة جانبا من هذه المادة، لكن كيليطو يحبذ منح مكانة خاصة للحكايات. يلتقطها المسافرون ومرافقوهم ويحملونها على القصائد-الناقات، ويدونونها، دون وعي منهم بجمع حكايات أو إنشاء أدب، ولكن ذلك ما كانوا يقومون به بالفعل. الناقة التي ذكرها كيليطو بنت النساء حاملات الحكاية، أولئك الراويات اللائي، بخلاف شهرزاد، ليس لهن اسم يعرفن به فيما يروون. هناك حكاية أخرى له ("زوجة ر") تتحدث عن امرأة تزعج جيرانها بالوقوف ببابها طيلة النهار تنظر ويُنظر إليها. بعد وفاة زوجها ستختفي عن الأنظار: كانت قد جمعت من الأخبار ما يكفي لتسليته أثناء الليل.

التقيت بعبد الفتاح كيليطو لأول مرة في باريس بمركز بومبيدو، حين دعانا ألبرتو مانغويل Alberto Manguel، منذور للقراءة هو الآخر، للحديث عن **ألف ليلة وليلة**. وجدنا أننا على وفاق حول الكتاب وحول أروع الحكايات فيه. نظرنا إلى بعضنا البعض بابتهاج، فليس هناك أهم من الحديث عن كاتب أو كتاب أو مشهد من كتاب أو شخصية منه لتقوية علاقة الصداقة. ميزنا نحن الإثنين شخصية بُلُوقيِا، بطل مجموعة من المغامرات تشترك فيها ملكة الحيات، وميزنا كذلك الملكة لاب، الساحرة القاتلة التي تحول عشاقها إلى طيور؛ ثم اللقاء المروع بالجثمان المحنط للملك سليمان وخاتمه السحري، تحرسه حيات ضخمة؛ ثم الهبوط إلى العالم السفلي؛ ثم الشاب العاشق، الجالس منفطر القلب عند قبر حبيبته المتوفاة إثر لدغة حية. وكثيرا ما يعود كيليطو إلى **ألف ليلة وليلة** من خلال دراسة دقيقة وفي إطار مقاربة دونكيخوطية بالنظر إلى توظيف الخيال والحبكة الروائية؛ وحديثا ركّب تأملات علمية ونقدية مع سرد روائي.

تتحرك العديد من كتابات كيليطو، كما هو الحال عند بورخيس، بين معرفة عميقة وخيال مرح. وتكمن الخطورة في أن المعرفة قد تسقط في التحذلق، واللعب في السخف. لكن السهولة والحماسة اللتين يقرأ بهما كيليطو ويفكر، تجعلان نقده خاليا من هذه الفخاخ. وقد كانت دعوة مانغويل لكيليطو منطقية تماما: ذلك أن مانغويل وهو شاب في بوينوسِ آيرس، كان بورخيس الأعمى يستعين به فيما يقرأ، وكان هو بدوره من الكُتاب الذين يعيشون في المكتبات، بل هم مكتبات حية (وكما هو الحال بالنسبة للرسومات-الألغاز التي أبدعها أرشيمبولدو (Arcimboldo)، تبدو هذه الشخصيات وكأنها مصنوعة من الكتب - لامبِيدوزا (Lampedusa) في حلقة مقهاه بِبالِيرمو). وينعكس بريق بورخيس على صفحات كيليطو الذي يشارك الأرجنتيني ميله للألغاز والمتاهات والأشكال المحيرة، فضلا عن حب أدب الإثارة من جهة، وما هو نادر ورفيع من جهة أخرى، حكمة الجاحظ جنبا إلى جنب مع تانْتان، الشعر الصوفي الميتافيزيقي وفتنة ملكة الحيات. كيليطو، بهذا، "موظف كبير" (mandarin) يعشق الرسوم الهزلية.

يقود الطابع الكتابي للأدب العربي وعلاقته الوثيقة بالقرآن إلى متن مليء بالتعليقات والحواشي والاستدلالات المرتبطة باستعمال هذه الكلمة أو تلك، والإحالة على هذا الكتاب أو ذاك، والحديث عما ينبغي أن تكون الكلمات والكتب، وذلك في كتب مكرسة أساسا للكتب (ووفقا لتخيل المعري، فإن الآثمين في الجحيم هم في الغالب كُتاب اتهموا بالتجديف والتمرد وانتهاك معايير الفن وقواعد العروض الخ). في "بنت أخ دون كيخوطي"، أحد فصول **خصومة الصور**، يصف كيليطو كيف كان يهمل عمله المدرسي، ولكنه في المقابل كان يلتهم كل الكتب التي تقع بين يديه، بما في ذلك كتب القصص المرسومة التي تعكس الثقافة الفرنسية والتي هي محرمة ثلاثا، فهي دنيوية، ساقطة، منتهكة للمقدس لكونها مليئة بالصور. وذات مساء ضبط الأب بين يدي ابنه رواية **قاتل الأيائل** لِفِينِمُور كُوبر، فأخذها منه وانصرف نظره مباشرة إلى صورة مصاحبة للنص (صورة هاري وقد "أمسك بجسد أقرب هندي أحمر من قبيلة الهيرون إليه واقتلعه عن الأرض، ورمى به كالطفل إلى الماء"). اعتقد الابن أنه

سيُوبَّخ توبيخا شديدا وأن أباه سيحتجز الكتاب، ولكن شيئا من ذلك لم يقع، بل وضع الأب الكتاب جانبا دون أن يتلفظ ببنت شفة. تساءل الابن لاحقا عن سر هذا التسامح المفاجئ، واكتشف أن أباه لم ينتزع منه الكتاب بدافع الغضب، "بل ببساطة لينظر إلى الصورة. صار، وقد استسلم لفتنة الصورة، أعزل تماما وما عاد يستطيع أن يسلك مسلك كاره الصورة أوالرقيب."

يخطط رُوبين كريسويل، مترجم **خصومة الصور**، لترجمة دراسة كيليطو الساخرة، **لسان آدم**، محاضرات تم إلقاءها في الكوليج دو فرانس سنة 1990، وتتحدث عن اللسان كعضو للتذوق علّم أبوينا الأولين كيف يميزان الخير والشر. اهتم كيليطو بمراجعة المسألة القديمة المرتبطة باللسان، باللغة التي كان يُتَكلم بها في جنة عدن، قبل بابل، فيشير إلى بعض الاقتراحات التاريخية: تبعا لهيرودوت، فقد قام الفرعون بساميتيك (Psammétique) بتجربة علمية من خلال عزل رضيعين عن أبويهما وتسليمهما إلى راع وحضه على عدم مخاطبتهما أو التحدث إليهما، والاكتفاء فقط بإرسال معزاة من حين لآخر لإطعامهما. وقد كانت التجربة ناجحة، فعند بلوغ الطفلين السنتين كانت أول كلمة نطقا بها أمام الراعي هي كلمة بيكوس (becos). وقد اكتشف الفرعون أن هذه الكلمة عند الفريجيين وأنها تعني "الخبز"، وعلى هذا الأساس سلّم بأسبقية اللغة الفريجية على المصرية.

قضى إخباريون عرب أن العربية هي لغة الجنة، وأنه فُرض على ابوينا الأولَين تعلم السريانية بعد الهبوط - أتعادل الوسيلة الرسميةَ لسلطة الغزاة المجتاحين؟ أكثر أهمية، تفحص كيليطو دور آدم كأول شاعر. حسب **قصص الأنبياء** للثّعْلبي فإن آدم كان بمكة عندما سمع أن قابيل قتل أخاه هابيل. فلقد أوحت إليه بعض التقلبات الطبيعية المفاجئة بحدوث فاجعة جعلته مضطربا، فقرر العودة. وعندما وجد هابيل قد قتل نظم رثاء قال فيه:

تغير كل ذي لون وطعم — وقلَّ بشاشة الوجه المليح

أهابيل إن قتلت فإن قلبي — علَيك اليوم مكتئب قريح

لا يجد الأشباح أبدا صعوبة في الحديث إلى العرّافين بلغتهم الخاصة: فحينما ينتقل دانتي صعودا إلى الفردوس، تُذَكّر بعض الأرواح التي يلتقي بها بجذورها كما تذكر بلمسة من لهجتها المحلية؛ واحد أو اثنان آخران يجعلاننا نعلم أنهما متعلمان ويتكلمان اللاتينية؛ الوحوش الخرافية في الجحيم تُتَعْتِعُ وتغمغم كما يقول الكتاب المقدس أنها تفعل؛ أما أولئك الذين أذنبوا بسبب نزوعهم إلى الكآبة واللامبالاة وشعورهم بالإحباط، فإنهم متمددون، مختنقي الأنفاس في الغبار، ينعقون بدون كلام كالضفادع. لكن أمثلة الإعاقات اللسانية تظل قليلة ومتباعدة: فتقريبا كل واحد يلتقي به الشاعر يخاطبه بلهجته التوسكانية، الصيغة الفلورانسية للغة الإيطالية.

ولقد سأل محققو محكمة التفتيش جان دارك عن اللغة التي كان يتكلم بها القديس ميخائيل، متحدين إياها أن تثبت أن رؤاها جاءت من السماء. وسألوها أيضا عن اللباس الذي كان يرتديه. كانت نبرة صوتهم مليئة بالاحتقار. ردت عليهم جان بغضبها السريع المعهود: كيف يمكن للملائكة ألا تعرف اللغة الفرنسية؟ وهل ينصرف الوهم إلى أن الإله لا يملك المال الكافي لكساء ملائكته؟ ويظهر تاريخ الرؤى دوما تقلبات، فهذه عذراء غوادلوبي أفهمت الهندي خوان دييغو بأن مريم خاطبت برناديت بلهجة البرانس. ومن الممكن أن نفترض في هذا الاتجاه أن الوضع اللغوي المتخيل في جنة عدن، قبل بابل، لم يكن البتة وضعا أحادي اللغة، بل كان وضعا لغويا متعددا، وأن آدم وحواء، قبل الهبوط، كانا يفهمان كل شيء كيفما كانت اللغة،على غرار سليمان حسب ما جاءت به المصادر العربية، أو فيون كومهيل (Fionn mac Cumhaill) بعد أن ذاق لحم سمك سلمون المعرفة. بالنسبة إليهما تغريد الطيور وأصوات كل المخلوقات صار واضحا. الحية جعلت نفسها تُفهم دون عناء. كانت العقائد المسيحية المتعلقة بالعالم الآخر شديدة الإهتمام ببعث الأجساد، لكن لا علم لي بأي نص أساسي عن علائق التواصل في الآخرة. ولربما سنكون كلنا متعددي الألسن هناك أيضا.

ولكن الجحيم شيء آخر، وعندما يتعلق الأمر باللغة، يكون هناك شيء مخالف لما سبق ذكره. فقد لاحظ كيليطو أن الموتى في عدة أوصاف للعالم الآخر

ليس لديهم ما يقرأون. يتقاسم الجحيم هذه السمة مع أفظع السجون، وهو شيء يتمنى كريس غرايلينغ (Chris Grayling)، وزير العدل البريطاني، أن يحققه هنا. ونجد في إحدى حكايات كيليطو، تحت عنوان "صحيفة الغفران"، أن الموتى يواجهون حرمانهم من خلال اقتسام الصحائف التي سجلت فيها حسناتهم وسيئاتهم. إلا أن بعضهم يخشون أن تنكشف أسرار حياتهم التي يحبذون أن تبقى طي الكتمان. ولذا يقرر الموتى فيما بينهم، إلى حد ما كما هو الحال عند ناشري ويكيليكس وعند ناشري المقالات التي تفشي أسرارا، إخفاء هويتهم بإتلاف الصفحة التي تحمل عنوان السجل الخاص بكل واحد منهم. وهكذا يمكن للمادة المكتوبة أن تذاع دون أن يتمخض عن ذلك ما يبعث على القلق.

ويواصل كيليطو هذه القصة المثيرة قائلا:

"لكن في يوم أو آخر (بافتراض أن فكرة يوم لا تزال مقبولة)، تتولد الرغبة في أن يعيد الشخص قراءة صحيفته. تستبد في البداية بالبعض ثم شيئا فشيئا بالجميع. لكن خيبة أمل ستكون في الانتظار: كيف يعثر الشخص على صحيفته وسط كتلة الكتب الغفل؟ لذلك، يشرع كل واحد، في غضب واضطراب، بالبحث في المكتبة الهائلة، على الصحيفة التي تعنيه، كل واحد يحاول أن يهتدي إلى ذاته. مهمة لا نهائية: ما عدا لو ساعدهم الحظ في لحظة أو أخرى من بحثهم، يلزمهم أن يقرأوا كل الصحائف، وبافتراض بلوغهم ذلك، فإن النتيجة لن تكون مؤكدة لأنه، في تلك الفترة، سيكون النسيان قد أتلف عقولهم، وسيأتي اليوم الذي سيكونون فيه عاجزين عن التعرف على صحيفتهم، عن التعرف على أنفسهم."

يتناول كيليطو في **الكتابة والتناسخ** (1985)، أول كتاب تُرجم له إلى الإنجليزية (2001)، قضايا الهوية والأصل، ومسألة التعرف على الذات الفردية. في الثقافة العربية كان يُثنى على الكُتّاب حين يتعذر التعرف عليهم، وحين يفلحون في الاندماج ضمن سلف يحظى بالاحترام إلى حد عدم التميز عنه. كانت المحاكاة (*Imitatio*) فنا راقيا، تماما كما في العهد الإليزابيتي، حين كان مارلو (Marlow) وشكسبير يذهبان إلى المدرسة ويتعلمان الإنشاء على طريقة أوفيد (Ovide)؛ وفيما بعد حين ميز درايدن (Dryden) المحاكاة عن

الترجمة سطرا سطرا وعن الترجمة الحرة، وسماها النهج الثالث ... حيث يسمح المترجم لنفسه ليس فحسب أن يغير الكلمات والمعنى، ولكن أن يتجاهلهما معا إذا سنحت له فرصة لذلك. ولقد أدت رؤية درايدن هذه إلى ظهور نمط جديد في الترجمة يحول الكاتب إلى مؤلف يتناول نغما معهودا، وإذ يحتفظ به يرن في أسماعنا، يجعله غريبا مدهشا بتغييرات في المفتاح الموسيقي وفي السرعة. يجعل كيليطو الأدب العربي الكلاسيكي يبدو عمدا أقل استقلالا، ولكن في الوقت ذاته قادرا على أن يرتجل حول موضوع معين أو حول صيغة ما. لقد كان الكتاب يبتهجون بمعارضتهم لكاتب آخر، وكان الرواة يسعون إلى نقل ما سمعوه، لا أن يُفَصِّلوا لباسا جديدا في ثوب من طراز حديث. وفي بعض الأحيان كانوا يتوارون تفاديا للرقابة. وتستمر هذه الاستراتيجية مع الكتاب العرب المعاصرين الذين يرسمون صورا مفصلة لشخصيات من الماضي التاريخي والأدبي تخفي، من خلال كتابة مرموزة، انتقادات لاذعة للصراعات الفكرية والسياسية المعاصرة ولما عرفه المجتمع الإسلامي من تغيرات.

في الصيف الماضي، انعقد مؤتمر حول الهجرة، فتقدم المشاركون، في نقاش حول أصول الكتابة، بمجموعة من الاقتراحات: اللويحات المسمارية البابلية؟ العظام الصينية المرتبطة بالكهانة؟ كان كيليطو على المنصة، وقام بعرض حول الحلم المعرفي في بعض حكايات **ألف ليلة وليلة**. وحين أضاف، بهدوء، بأن "الحيوانات كانت أول الكُتّاب"، خلق موجة من عدم التصديق داخل القاعة المزدحمة. الحيوانات، كاتبة؟ كان كيليطو يحاكي هيئة قناص يبحث عن فريسته ويتتبع آثارها على الأرض، أو حالة عراف يتفحص السماء، ما جعلنا نتتبع نظراته ونرقب سربا من الإوز، ومرورا سريعا لخطاطيف تحلق في السماء. قال: "الحيوانات هي التي علمتنا أن نقرأ". كان يبتسم، بطبيعة الحال.

Marina Warner
"Story-Bearers", *Literary Review of Books*, 17 April 2014

www.lrb.co.uk-.

الفهرس

قال يوما أحد السياسيين الألمان (وأظنه كُونراد أَدِيناوَر) : «فِيمَ أنا معني بما قلته بالأمس ؟» لَكَم وددت، وأنا أجمع شتات حوارات يرجع بعضها إلى ثلاثين سنة أو أكثر، أن أتبنى أنا أيضا هذا القول. لكن هيهات.

لربما ينبغي للكاتب أن يتجنب الحوارات، أن يكتفي بكتبه ويدع قارئه يتدبر فيها أمره. وإن كان ولا بد، فليكن حوارا واحدا... ولكن ألا ترجع هذه الحوارات في النهاية إلى حوار واحد لم أفتأ أقيمه مع قارئي العزيز ؟




9789954511824

الثمن 48 درهما